WORCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO—KRYTYCZNY

U. I. C. C.
APR 24 1978
LIBRARY

LIPIEC—SIERPIEŃ • 1947 • ZESZYT 7-8

TWÓRCZOŚĆ
LIPIEC — SIERPIEŃ
1947

TREŚĆ ZESZYTU

HELENA BOGUSZEWSKA: NA KOWEL CZY NA BRZEŚĆ

ALBERT CAMUS: KALIGULA

TADEUSZ RÓŻEWICZ: WIERSZE

ALFRED WYSOCKI: TRZY SPOTKANIA Z REYMONTEM

STANISŁAW WYGODZKI: WIERSZE

ADAM WŁODEK: WIERSZE

JULIAN KRZYŻANOWSKI: O TWÓRCZOŚCI EMILA ZEGADŁOWICZA

JAN DÜRR-DURSKI: TADEUSZ ZABŁOCKI SPOD PRZEMALOWAŃ BIOGRAFICZNYCH

JERZY WOLFF: PIERRE BONNARD

JAK OCENIAM LITERATURĘ DWUDZIESTOLECIA?

SPRAWOZDANIA

NOTY

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

ROK III ZESZYT 7-8

LIPIEC—SIERPIEŃ 1947

DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁ JERZY BANDURA
M — 20529

HELENA BOGUSZEWSKA

NA KOWEL CZY NA BRZEŚĆ

Każda z tych możliwości przedstawiała swoje dobre i złe strony, rozstrzygane co roku o tym samym czasie. Łączyło się to z rozkładem pociągów: czy wyjechać po północy i stanąć w Łucku na obiad następnego dnia, czy wyjechać po wczesnym obiedzie i rano stanąć na miejscu?

Samo rozważanie tego problemu wprawiało mnie w stan szczęśliwości. Kończyła się władza Warszawy. Zaczynał się Łuck.

Niezależnie od wyniku dyskusji, na środku gineceum pojawiał się wielki kosz z pokrywą, coś jakby wyplatany kufer, jakiego teraz nikt nie używa. Obok kosza leżał na podłodze żelazny pręt. Szukało się kłódki zarzuconej gdzieś już od zeszłych wakacji. Na dnie kosza układało się prześcieradło czy też maglownik, wyścielający również ścianki kosza. Taki był niezmienny rytuał podróży. Tak się zawsze zaczynało.

Skakałam koło tego kosza w niesłychanym podnieceniu, już jakby trochę inna, nietutejsza, niewarszawianka. Kręciłam się, wierciłam, przeszkadzałam, nie mogłam nic przełknąć z radości, nie mogłam chwili ustać na miejscu. Mama, z twarzą poważną i surową, układała rzeczy w koszu, daleka od mojej wesołości. Może to było tak, że co dla mnie oznaczało szczęście, dla niej — wieczne kłopoty i przyłapywanie wiecznie wymykającego się Karola, latami wlokące się sprawy działów, ciągłe proszenie o coś wiecznie niezałatwionego w rodzinnej opieszałości...

Tak, to na pewno było tak. Przy tym nie lubiła podróży, ani zmiany miejsca — gdybyż to można obudzić się jutro już tam, w Łucku — wzdychała, umęczona pakowaniem, zdenerwowana moim ciągłym kręceniem się i obliczaniem godzin, które nam jeszcze pozostały...

W stanie zupełnej euforii wsiadałam do dorożki, co już samo przez się było radością i rzadkością. Na rogu jakiejś ulicy i placu nieznanej mi dzielnicy miasta co roku wyczytywałam szyld: Adam Piędzicki Dom Bankowy — to znaczy, że już naprawdę jedziemy do Łucka.

Kiedyś, w najdawniejszych czasach, jechał z nami także brat. W późniejszych miał przybyć do Łucka później, dopiero jak się skończą wykłady, o ile nie wyjeżdżał na kondycje. Czasem odprowadzał nas ojciec.

Cóż, w szczęściu wszystko można wytrzymać. Wytrzymywało się też, ze straszliwą twarzą walczył ze wszystkimi w przedziale o miejsce dla mnie i dla mamy, która łagodziła wynikające stąd utarczki i drżąc ze strachu przed większą awanturą szeptem błagała ojca, żeby wracał do domu nie czekając na odejście pociągu. Odchodził więc, zostawiając cały przedział wrogo przeciw nam nastawiony. Powoli jednak wszystko się uspokajało, i prawie zawsze miałyśmy miejsce przy oknie w „niepalącym", albo, co jeszcze lepiej, w dalekim *coupé*, jak się wtedy mówiło, trzeciej klasy. Rzeczy rozmieszczało się na półkach, wielki kosz oddany był na bagaż. Z westchnieniem ulgi mama rozkładała na twardej ławce złożony we czworo pled, wydobywała jasie

Właśnie wtedy robiłam się strasznie głodna — poczekaj przynajmniej, ruszymy — niecierpliwiła się mama.

Ale ja prawie nie mogłam wytrzymać z głodu. Przecież przedostatnie nic nie jadłam, a byłam znowu dzieckiem zdrowym i radosnym, choć wszy w przedziale zapytywali mamę, dlaczego jestem taka nędzna i chuda. — ona nic nie chce jeść — odpowiadała mama wbrew oczywistości, gdyż już pychałam się serdelkiem między dwiema kromkami chleba, już obtłukiwa o kant ławki jajko na twardo i nudziłam mamę o sól w papierku do t jajka. — Ale ona właściwie nigdy nie choruje — kończyła mama.

Zaczynało się więc pogadywanie o dzieciach, o ich chorobach czy br chorób, o ich niechęci czy chęci do jedzenia. Zaczynało się wyglądanie ok na zielony letni świat, i pytanie, co to za stacja, i znowu jedzenie, ciągle dzenie.

W pewnej chwili zapalano światło. Za oknem stała już ciepła czarność, chwila przeszywana pędem pomarańczowych iskier. Podróżni przeciągali ziewali i wydobywali poduszki i jaśki z tobołów na półkach. Robiło się brotliwie i sennie. Z nogami wyciągniętymi na połowę, czasem nawet na ławkę usypiałam w szczęściu podróży, pod cichnący, to znowu nasilający szwargot Żydów w sąsiednim przedziale „dla palących".

Mama nie mogła zasnąć. Mama była zmęczona. Przy tym, o ile gro przesiadanie w Brześciu, to nawet się już nie kładła, choć było miejsce, ty czekała, aż z rozgwarem wielkiej węzłowej stacji, z masą świateł, gwizd dzwonków, nawoływań, pośpiechu runie chmara „nosilszczyków" i por nasze rzeczy. Robili to zawsze z wielką gwałtownością, wywołującą wraże że się nie zdąży iść za nimi, że się zapomni numeru i pogubi ich w tłu

Nikt się jednak nie gubił, nikt nie błądził i wszystko działo się podług gramu. Z nieomylną pewnością „nosilszczyk" odnajdywał każdego ze sw klientów w tłumie zalegającym wielkie poczekalnie, i znowu z tą samą gw towością porwawszy jego rzeczy nieomylnie wsadzał go do właściwego p działu we właściwym pociągu.

A pociągów tych była moc, ze wszystkich we wszystkie strony. Brześć czał, dudnił, oszałamiał tchnieniem dalekiego świata, którego się nigdy zobaczy, obcych stron, w które się nigdy nie pojedzie...

— Aaach — oddychała mama z ulgą, gdyśmy się znowu znalazły w wanie. Znowu trzeba było rozkładać pled, wydobywać jaśki. Wśród sapań gwizdów pary, wśród nawoływań i pośpiechów Brześć zostaje za nami ze woim zgiełkiem, wielkoświatowością i morzem świateł. Suniemy przez czarość letniej nocy coraz lepiej zadomowione w naszym „damskim" przedziale. A teraz spać. Bo ktokolwiek oparł się senności aż dotąd, to teraz w tej ajczarniejszej przedrannej godzinie zaczyna się kiwać i opadać głową na mię własne czy cudze, z twarzą bladą o jakby porozsuwanych rysach.

Tak wyglądał Brześć. Jeżeli zaś Kowel — to znacznie spokojniejszy, chszy i bardziej swój o najwcześniejszym świcie. Bez zgiełku i dalekoświatoych pretensji, raczej z ziewaniem, bladością i nawet dreszczami podróżej nocy, choć dzień zapowiadał się upalny i śliczny. W Kiwercach wreszcie ysokopienny las podchodzi pod samą stację, a obecność zawsze tego saego portiera przy wejściu do poczekalni, w zawsze tych samych emblematach czerni i srebra, budzi wiarę w niezmienność i stałość wszystkiego w życiu. — W Adiesu, Żmierinku, Kijew, pierwyj zwanok, wtaroj zwanok, trietij zwaok — oznajmia głos zawsze jednaki, urzędowy, oficjalny i władczy. I tak toi od wakacji do wakacji ten portier z bladą twarzą i bokobrodami, cały galonach. Chciałoby się go za to po prostu uściskać.

Zapowiadane pociągi odchodzą w te niepojęte a jakże znajome i blisko rzmiące miejsca. Mama i ja, wespół z niewielu jeszcze podróżnymi, zostaemy na małej stacji, gdzie na bufecie szumi ogromny samowar, a za buetem siedzi również znajoma pani. Pijemy herbatę z tego samowara przy ługim stole zdobnym w donicę z zaszuszoną palmą oraz w całą baterię utelek, z których nikt nic nie pije. Do herbaty zjada się ostatnie kotlety papieru, albo — w wypadku pomyślniejszym — pierożki z mięsem bufetu.

W okna poczekalni zaglądają wysmukłe ciemne kobiety w brązowych świtach i proponują podróżnym poziomki w czarnych „hładyszach", podają ukiety pachnących leśnych storczyków, ciasno zbitych w leju z paproci.

W oczekiwaniu aż uroczysty portier zapowie miejscowy pociąg do Łucka, ułam się po poczekalni i „damskiej komnacie" jak po domu, zatrzymując się d czasu do czasu przed przymocowaną do ściany drewnianą skrzynką, zawiającą „żałobną książę" (księgę zażaleń). Nie wiedziałam, co to jest, napełniło nie szacunkiem i grozą, jak księga żalów, coś jak „Treny" Kochanowskiego.

Bez pośpiechu dalekich dróg, w sposób raczej gospodarski i domowy, podawiono w końcu łucki pociąg złożony z paru wagonów i wyranżerowanej okomotywy. Bez pośpiechu też spełniały się te ostatnie godziny podróży. I oto ucki dorożkarz, w czymś granatowym i nafałdowanym, spuszcza bokiem kozła ogi w harmonijkach butów. Na środku kozła panoszy się nasz kosz.

Szosa podmiejska, oglądana tylko przy przyjeździe i przy wyjeździe, coraz gęstsze krzywe domki po obu stronach szosy, zaspane osoby ziewające koło odmiejskich sklepików — to wciąż jeszcze nie nasz Łuck. Dopiero jak zaudnią głucho postękujące deski drewnianego mostu na Głuszcu, jak się ukaże

na różowym niebie profil trójkąta trzech baszt witołdowego zamku, dop
jesteśmy już naprawdę...

Podskakują po wybojach szosy, potem drewnianej jezdni te zwieszone
kiem buty pod brzegiem łatanej kapoty. Podskakuje na koźle kosz. Brzę
jakieś żelastwo, sprężyny pod wytartym siedzeniem podrzucają człowieka
góry, aż wszystko łagodnieje, mięknie i uspakaja się w ostatnim etapie podró
Poprzez miękki od kurzu, zarośnięty bokami plac mijamy dom adwok
Starczewskiego, potem dom, w którym mieszkają rodzice Marylki i d
w którym „nie postanie noga moja". Nie mam jednak czasu na żal ani urazę
oto wtaczamy się już przez wiecznie otwartą bramę w długi, ogromny,
rośnięty trawą dziedziniec domu Malwiny Sokołowskiej, który zajmują
jostwo. Z obu stron ciągną się niskie oficyny, w lewej mieszka jakaś st
pani Malecka, zaś lokatorzy prawej zmieniają się nie docierając do świadom
wielkiego, w głębi położonego domu, zamykającego dziedziniec szerokimi sc
dami i ogromnym gankiem.

Babcia, zgarbiona i malutka babcia, która nigdy nie śpi i najraniej wst
wychodzi na nasze spotkanie: — myślałam, że już nie przyjedziecie....

A do dorożkarza wlokącego za nami kosz: — tędy, na lewo, na lew
i znowu do nas, żebyśmy od razu przez pokój wuja Karola szły za dor
karzem do pokoju wujenki Wini — będzie już tydzień jak wyjechała z Jerzy

— A Karola też nie ma? — mama jest trochę zaniepokojona — wyjech

— Wyjechał, nie wiem, gdzie jest, bo nic nie pisze, ale musiał wró
bo ma termin w sądzie, właśnie mówiłam do Soroki... no rozbierajcie
zaraz Modestowa nastawi samowar...

Od razu robi się tak, jakbym nigdy stąd nie wyjeżdżała.

Samowar już szumi w jadalnym pokoju, ale herbaty jeszcze nie ma. Gd
Modestowa? Chcę się przywitać z Modestową. ale jej też nie ma. Poszła
wielki rogal, i „zdobną" bułkę, i bułkę obsypaną mąką do Beernta, poszła
Precnera po „herbacianą" kiełbasę... ach, czemuż nie zabrała mnie ze sobą!

— Dopiero co przyjechałaś i już chcesz lecieć — mityguje mnie mama
posiedźże choć trochę z babcią...

Zawstydzona przysiadam na brzegu łóżka wujenki Wini. Ale babcia śm
się, że wcale nie pragnie, żebym z nią posiedziała, tylko żebym robiła t
jak mi jest najmilej i najweselej. Zresztą sama co chwila zrywa się i bieg
po coś jeszcze do herbaty, przypomina sobie, że ma dla mnie coś dobrego
zjedzenia i biegnie po swojemu, jakby trochę bokiem, w białym czepec
i zgarbiona, niewiele większa ode mnie.

— Moja mamo, niechże mama choć na chwilę przestanie się krzątać, niec
mama posiedzi trochę, mama dziś tak rano wstała — kwaśno mówi m
mama i gniewa się na babcię, że babcia nie dba o siebie, za wcześnie wst
i za długo chodzi bez śniadania, o wszystkich myśli, tylko o sobie nie my

Panna Malwina Sokołowska, właścicielka tego domu, która też bardzo r
wstaje i z okna swoich dwóch pokoików na prawo z sieni wszystko wi

przyszła przywitać się z nami i teraz przytakuje mamie — ja właśnie zawsze powiadam, że pani Boguska nic nie dba o siebie...

Wysuwam się z pokoju wujenki, który teraz aż do końca wakacji będzie naszym pokojem, i biegam po całym domu. W jadalnym szumi samowar, w kancelarii pusto, bo pisarz Soroka jeszcze nie przyszedł, w ogromnym salonie o trzech oknach i oszklonych drzwiach na drewnianą galerię różowe oleandry babci w wielkich cebrach pachną gorzko i migdałowo. — Zobacz no Maniu, jak moje oleandry kwitną tego roku — mówi głos babci z jadalnego, a głos mamy mu odpowiada — zaraz, zaraz, jeszcze na wszystko będzie czas...

W salonie nad kanapą prześliczny Demon całuje równie śliczną Tamarę, a na owalnym stole przed kanapą, na drewnianym talerzu, stary paszport wujenki, wmieszany w bilety wizytowe gości, oznajmia światu, że wujenka ma dopiero dwadzieścia dziewięć lat.

Wąska galeria długości całego domu chyli się trochę ku zewnętrznej stronie, ale panna Malwina Sokołowska nie chce jej naprawić, choć goście od dawna żartują, że jej dom widziany z dołu od rzeki wygląda jak przedhistoryczna budowla na palach.

W dole płynie Styr, a pomiędzy domem a Styrem jest jeszcze zboże pokryte zakurzonymi krzewami ligustru i trochę małych domków rozsypanych już nad samą wodą. Przechylona nad drewnianą poręczą przyglądam się przez chwilę, jak wśród tych domków zaczynają porannie krzątać się ludzie, jak kwitną łąki na Hnidawie zielonoburym leniwym Styrem.

Na spróchniałych schodkach galerii u tego końca blisko kuchni wita mnie Bęben, wyraźnie postarzały i bardziej pokudłaczony od zeszłego roku, przewraca się białawym zapchlonym brzuchem do góry, jest cały miłością i wzruszeniem. Daję mu twarz do lizania, obcałowuję jego wyleniały pysk... Tymczasem letni dzień idzie po niebie i ziemi dymem z kominów na dole nad rzeką, pogwarem ludzi, kwikiem świń na targowisku przy wozach zaprzężonych w tutejsze małe konie, połyskiwaniem w słońcu kos na łąkach za Styrem, zgiełkiem Żydów handlujących w miejskich kramach, upałem i kurzem, wysychaniem wody w Głuszczu, tysiącem spraw w sądzie okręgowym, który stanowi centrum świata...

Biegając po galerii zaglądam do pokojów, których okna wychodzą na galerię: do pokoju babci, do jadalnego, do kancelarii, do salonu, do ostatniego, w którym nikt nie mieszka. Pokój wujenki, czyli nasz, i pokój wuja Karola wychodzą na drugą stronę, od dziedzińca i wjazdu. Mama nie położyła się, tylko trochę rozpakowała kosz, i wszystko przeniosło się do jadalnego, gdzie babcia wciąż coś nowego znosi na stół. Wołają mnie na herbatę.

Idę szczęśliwa, że oto nawet godzina nie upłynęła jeszcze od naszego przyjazdu, więc liczy się, że jeszcze nic nie ubyło z wakacji. Modestowa z nadąsaną miną wnosi rogale i bułki, kiełbasę, masło, dość ozięble przyjmując moje uściski. Nie martwi mnie to jednak, wiem, że jak pójdę do niej do kuchni, to będzie inaczej. Jest ogromna i wspaniała, pięćdziesięcioletnia, bardzo jeszcze

silna i piękna. Poważnie a niedbale wysłuchuje poleceń babci, żeby kupił kurcząt, śmietany, poziomek.

A na stole coraz to coś przybywa: wczorajsza cielęcina, jakieś naleśniki placuszki z makiem, sucharki z rozkrojonych bułeczek, posypane cukrem i cynamonem, śnieżnobiałe żydowskie chały, ser z kminem. Babcia co chwila odkłada pończochę z kłębkiem i drutami, zrywa się i biegnie do kredensu, co sobie przypomina i biegnie do kuchni, biegnie do spiżarni.

— Moja mamciu, niechże mama choć trochę posiedzi — upomina ją dość kwaśno moja mama i nagle sama zaczyna się śmiać przypomniawszy sobie swój sen: że babcia kładła się spać w otwartym fortepianie, odstąpiwszy komuś swoje łóżko. — Mnie dobrze i tu — powiedziała babcia do mamy w tym śnie.

Wszyscy śmieją się z babci, że ten sen ujawnił najistotniejszą cechę jej charakteru. Babcia też się śmieje — widocznie dobrze mi z tym, trzymam się jeszcze jakoś, czytam bez okularów, gram do tańca, a ile wam jeszcze pończoch narobię! Siadaj pan — zwraca się do adwokata Rzążewskiego, który właśnie przyszedł — siadaj pan i jedz pan z nami! Napij się pan herbaty — zaprasza adwokata Bagińskiego. Więc wszyscy jedzą, piją, gadają, zastanawiają się nad tym, gdzie jest wuj Karol i kiedy przyjedzie, bo ma termin w sądzie.

Babcia wzdycha: — ja właśnie powiadam do Soroki, że co to będzie, jeśli Karol... — Mama się niecierpliwi: — moja mamo, czyż to pierwszy raz Karol wyjechał i nic nie pisze? Przecież zawsze jest tak samo!

Więc babcia wzdycha i zabiera się do swojej pończochy. Mówi do mnie po francusku, a ja uparcie odpowiadam babci po polsku. Nagle przypomina sobie coś i biegnie do kredensu po kawałek wczorajszego melona, po trochę agrestu.

— Moja mamo — rozlega się znowu protest — czy mało tu wszystkiego?

I teraz wszyscy na babcię. Pan Rzążewski opowiada, jak w zimie babci chorowała na jakiś wrzód na szyi, który trzeba było wyciąć. Mama znowu się obrusza — więc jak to, nikt nawet nie napisał? Kto wycinał ten wrzód?

Babcia macha ręką — takie głupstwo! Nie było o czym pisać. Doktór Poczobut wyciął. Siedzę już gotowa (wyspowiadałam się raniutko na wszelki wypadek), siedzę, czekam i czekam, a mój doktór Poczobut zagląda jeszcze do jakiejś książeczki. Więc ja też zaglądam mu przez ramię: atlasik anatomiczny! bagatela!... niechno pani poczeka jeszcze chwilę, powiada, muszę zobaczyć jak to jest z tą aortą. A ja na to: doktorze kochany, to pan dopiero teraz zaglądasz, gdzie jest aorta, kiedy masz mnie krajać? To już za późno, drogi panie! Tnij pan i już! No i wyciął i wszystko dobrze.

Wszyscy się śmieją, nawet moja mama musi się uśmiechać lewym kącikiem ust, choć ciągle jeszcze kiwa głową ze zgorszeniem.

Słońce na galerii pali już jak ogniem. Bęben ze schodków schronił się do kuchni pod ławkę i wygryza pchły. Rudy woziwoda przywiózł beczkę ciepłej i brudnej wody ze Styru i kłóci się o coś z Ostapem. Modestowa skubi

urczęta i pociąga nosem. Przytulona do niej usiłuję nie patrzeć, nie męczyć ę myślą o zarzynaniu tych kurcząt, tylko pocieszyć Modestową, przecież iem, o co chodzi: jej syn Rafał, dziobaty drab, znowu się upił, jej synowa ózia, już półwariatka, naczepiała sobie papierków na głowę i dzieci bieają za nią po ulicy.

— Jak taka Modestowa mogła urodzić tego okropnego Rafała — zastawiała się pewnie, jak zwykle, babcia. A wuj Karol zastanawiał się, skąd afał wziął sobie tę okropną Rózię, i zakończył tym, żeby oboje nie przyhodzili do kuchni, bo narobią awantur i jeszcze co pokradną. Ale wuj Karol ie powiedział tego do Modestowej, żeby nie robić przykrości, tylko do babci, babcia też nie powiedziała Modestowej. Modestowa jednak martwi się sama siebie i trudno powiedzieć, żeby nie miała czym się martwić.

W pokoju babci, pomiędzy jadalnym a wiodącą do kuchni sionką, już czeka adna mała Tosia Terpiłowska, którą babcia przygotowuje do gimnazjum. Po południu przyjdzie młody kandydat do seminarium na łacinę, i młody Żyd a francuski i polską literaturę. U babci zawsze tak jest, że każdy może się ezpłatnie uczyć, czego mu potrzeba — o ile tylko potrafię — mówi babcia.

Dziś jednak Tosia Terpiłowska ma lekcję przełożoną na później, bo babcia chce spokojnie porozmawiać z mamą. Przecież to pierwszy dzień.

— A kto został w Nowym Stawie? — pyta mama.

— No, jak zwykle Stara Głuchowska. Z Józią.

— Aha — i zwraca się do mnie, żebym pobiegała sobie z Tosią Terpiłowską, najlepiej po ogródku, bo na podwórzu już za gorąco.

Ale w kancelarii już się rozległ delikatny głos — my tylko na chwileczkę, na chwileczkę...

Pani Wiktoria Wardeńska zawsze wchodziła tylko na chwileczkę, delikatna i powiewna, ubrana własną modą w coś lekkiego i powłóczystego, w czarnych czy popielatych woalach i falujących skrzydłach miękkiego kapelusza, jakiego nikt poza nią nie nosił, a który na niej doskonale wyglądał. Przyjechała po nas swoim powozem, dowiedziawszy się już, żeśmy przyjechały. Janka, moja rówieśnica, jasnowłosa i zażywna, nic nie podobna do wątłej matki, koniecznie chce mnie zabrać na obiad. — Koniecznie — powtarza z uporem jedynaczki. Ale moja mama tłumaczy jej, że przecież ja koniecznie muszę pobyć choć trochę z babcią. Cały prawie rok nie widziałam przecież babci.

Właściwie to okropnie chce mi się jechać, powóz czeka przed gankiem. Ale równie okropnie chce mi się zostać. Babcia też radzi, żebym została. Babcia nigdy nikogo nie zatrzymuje przy sobie, tylko zawsze chce, żeby każdy szedł, gdzie mu najprzyjemniej, ale teraz właśnie uważa, że najprzyjemniej będzie dla mnie zjeść tu na obiad zupę rakową, kurczęta i pozioniki.

Po długich targach mama obiecuje, że po obiedzie przyjdziemy do państwa Wardeńskich, na pewno przyjdziemy, jak tylko upał cokolwiek zelżeje. No więc dobrze: na tym stanęło. Znikają powiewne woale pani Wardeńskiej i jasna sukienka Janki. Powóz miękko się toczy, a one wołają jeszcze, żeby koniecznie, żeby na pewno.

— Że też ta Wiktusia zawsze na chwileczkę — śmieją się mama i babci
A w jadalnym pobrzękują już talerze, ten lepszy serwis o dziwnym wzorz
coś jakby kopce termitów i człowieczki w śpiczastych kapeluszach, i jeszcz
jakieś pinie czy japońskie sosny spłaszczone jak parasole, a wszystko jaki
ceglaste czy pomidorowe z czarnym. Nie wiadomo, dlaczego ten serwis wy
płynął dziś na stół, czy na nasz przyjazd, czy że ma być na obiedzie hrab
Jezierski, ten, jak mówi wujenka, „hrabia adwokatów łuckich", który przy
jechał do wuja Karola.

— Mój Boże, co ten Karol wyrabia — wzdycha znowu biedna babcia z na
swojej pończochy — wiecznie wszyscy na niego czekają. — I zaraz zryw
się po swojemu i biegnie do kancelarii naradzić się nad czymś z pisarze
Soroką.

— Zawsze powiadam, że Karol jest niepoczytalny — mama wzrusza r
mionami, oglądając bukiet ułożony przez Ostapa z kwiatów ściętych w ogró
ku ciągnącym się wzdłuż dziedzińca, od naszej kuchni do oficyny, w któr
mieszka pani Malecka. Bukiet podług recepty Ostapa: w środku czerwon
i czerwono obramowany, ciasno zbity jak kalafior, wzbudza ogólną wesołoś
a mnie niepokoi, żeby Ostap nie posłyszał i żeby mu nie było przykro.

Przy stole siedzi paru adwokatów, którzy przyszli zobaczyć się z hrab
Jezierskim, i jakiś pan Izdebski. Duża czarna Mania Wejchert z okrąglak
przyszła do mnie i babcia zatrzymała ją na obiad. Wszyscy mówią o wuj
Karolu, że na pewno wróci w porę, i żeby babcia się nie niepokoiła, bo gdyb
było coś złego, to właśnie na pewno przyszłaby wiadomość — *pas de no
velles, bonnes nouvelles.*

Mówią też o cholerze, że panuje w Łucku, ale na cholerę umierają tylk
Żydzi, jednak nie trzeba pić wody ze Styru. Mama surowo patrzy na mni
— Piłaś?

— Piłam — nie mogę skłamać. Ale to nic nie szkodzi, że piłam, przecież
cholerę umierają tylko Żydzi?

— Pożary — mówi ktoś — prawie co dzień, to pożar... pewnie dlatego,
tak sucho.

— No tak, ale zdaje się, że są tacy, którzy tej suszy dopomagają. Kt
podpala.

Kto podpala? Po co podpala? Wszystko to jest bardzo ciekawe i troch
straszne. Goście zniżają głos ze względu na wchodzącego Ostapa. Ale ca
groza rozpływa się we wspaniałym kawonie. Któryś z panów pod wskazów
babci kraje go na czerwone kręgi, a inni patrzą uważnie. Sok aż kapie
podstaw talerz, podstaw talerz — niepokoi się mama — ach, jakie czar
pestki, musi być słodki jak cukier...

Ostap uśmiecha się ze znawstwem. To on wybierał. Nikt nie potrafi t
jak Ostap. Na czerwonym miąższu występuje, jak szron, rosa słodyczy.
A cholera? — żartobliwie przypomina ktoś.

— Ach, mniejsza z tym. Przecież nie jesteśmy Żydzi — i wszyscy jed
w milczeniu. Trwa to bardzo długo.

Po obiedzie mama wkłada jedyną swoją suknię, czarną, z kamizelką w żółte twice. Babcia zadała Tosi Terpiłowskiej coś do czytania i przerabia łacinę kandydatem na seminarzystę. Bęben, choć przez nikogo nie uprzedzany, i na:t nie widział naszych przygotowań, najwyraźniej wybiera się, żeby nam warzyszyć.

— Nie, najdroższy, nie, najukochańszy, ty nie pójdziesz. Złe psy mogłyby ę pogryźć, złe chłopaki mogłyby cisnąć w ciebie kamieniem.

Wymykamy się przed nim chytrze, jak najciszej. Dopiero na Kredytowej :dazuje się, że idzie za nami.

— Więc trudno — decyduje mama — skoro już tu jest, niech idzie za mi — nie będziemy się wracać taki kawał.

Pewno, że nie. Zresztą nic by to nie pomogło. Idziemy więc dalej po dłuch, lekko uginających się deskach chodnika, potem po klawiszach krótkich przecznych deszczułek. Nasza droga prowadzi teraz wzdłuż kramów.

Mijamy otwory w grubym białym murze, po jednej stronie do pasa zamurowane, co stanowi jakby ladę sklepową, po drugiej stronie — wolne przejie do wnętrz tych jakby sklepionych jaskiń. Sponad grubego muru owych d, na tle mroków wnętrz, wychylają się popiersia tęgich Żydówek w peruach, w chustkach odsłaniających uszy, a związanych pod brodą. Niektóre edzą w przejściach, prawie już na deskach chodnika, zawalając sobą te rzejścia. Ze wzruszeniem witamy znajome — to Genia, to Chajka, to Zylermanowa... zapraszają mamę, żeby przyszła, żeby dała utargować. — Nieielkie to będą targi — uśmiecha się mama.

Ja oglądam się wciąż za Bębnem, który z podwiniętym ogonem co chwila pada komuś pod nogi, to znowu uskakuje w bok, tchórzliwy a gotów do rzesadnych wzruszeń i czułości.

Teraz kroki nasze dudnią po moście, drewnianym, szerokim, potężnym. rzeba postać chwilę przy drewnianej poręczy, trzeba jeszcze raz zanieokoić się, że Głuszec w dole najwyraźniej wysycha od upałów, że zamienia ię nieledwie w bajoro. I jeszcze raz trzeba się pocieszyć, że przecież co roku tej porze wygląda tak samo. Trzeba popatrzeć na trzy baszty zamku — *rênelées* — mówi mama, jedno z pierwszych moich francuskich słów — *rênelées...*

Teraz ulica zapada się, zamienia jakby w wąwóz, wypełniony pierzyną iękkiego popielatego kurzu, pomiędzy dwoma chodnikami z podłużnych esek, wysoko nad nim. — Domena pana Gracjana Wardeńskiego — mówi mana. Tu prawie połowa domów do niego należy. Deski idą równolegle po wie, można iść jedną nogą po każdej, tupiąc, żeby je rozbujać.

— Co ty wyrabiasz, idź porządnie — mówi mama — a gdzie Bęben?

Bęben wtacza się do otwartych furtek podwórz niżej położonych i połączonych mostkami z chodnikiem. Tego najbardziej się boję, bo nie wiem, czy ie ma jakiego złego psa. Bęben też bardzo się boi, a jednak wchodzi w każdą urtkę. Dopiero wygnany grubym szczekaniem i moim piskiem ucieka pod

moją opiekę i od razu przewraca się po swojemu brzuchem do góry, rozbra jający, brzydki, śmieszny i ponad wszystko przeze mnie kochany.

Oto już znajoma furtka z żelazną łopatką klamki, zacinającej się ja w zeszłym roku, jak zawsze. Oto prostokątny ogród z prostokątem alei wy sadzanych agrestem. Idąc załapuję ile się da tego agrestu z obładowanych niskich przy ziemi gałęzi. Oto placyk przed wielką werandą ciągnącą s wzdłuż ściany i lewym końcem przypartą do skrzydła parterowego domu złamanego pod kątem prostym. Jesteśmy.

Po kilku stopniach schodków na werandę, przez wiecznie otwarte, oszklon drzwi do jadalnego pokoju — i oto pani Wiktoria Wardeńska siedzi ja zwykle, jak ostatniego dnia zeszłych wakacji, w prawym rogu kanapy u końca długiego jadalnego stołu. Już nie na chwileczkę, tu już na zawsz bezpieczna, zasiedziała, do ostatnich granic zadomowiona.

Dokoła niej rozkłada się i szumi życie domu, a ona, jak królowa matk ula, rządzi, nie ruszając się prawie z miejsca, delikatna i blada, wątła i kru cha w swoich czarnobiałych fularach, uszytych własną modą. Tu jest zupełn inaczej niż u wujostwa, bo pani Wardeńska zawsze siedzi na kanapie, a pa Gracjan Wardeński zawsze jest albo w sądzie, albo w swojej kancelarii z we ściem od ulicy.

Zjawia się na herbatę, niski, łysy i dziobaty, mówi do mamy: — już pan przyjechała — mówi do mnie: — jak się masz panno, panno Marjanno — a potem już nic nie mówi, tylko zaciera ręce, chodzi po przyległym saloni słucha, jak ktoś gra, „Cygańskiego Barona", albo „Stój rybaczko mała, n bądź taka śmiała"... I nikt nie rozumie, dlaczego wuj Karol, uchodzący z najtęższą głowę wśród łuckich adwokatów, nie może kupić sobie nawet jed nego domu od panny Malwiny Sokołowskiej, a pan Gracjan Wardeński m już, jak mówią, całą dzielnicę.

Talerze i łyżeczki pobrzękują już kolacją na długim stole. Pełno gośc grania, śpiewania. Znowu gadają o cholerze, o pożarach, nawet cokolwie mniej beztrosko, bo pan Gracjan boi się chorób, a zapewne boi się także po żarów. Najwięcej ze wszystkiego boi się jednak rozmowy o smutnych rz czach, więc zaraz przerywa i znowu jest wesoło.

Po herbacie biegniemy z Janką na agrest, dopóki jeszcze widno, potem na placyku przed domem bujamy się na ławce z jednej długiej deski. I o razu zaczynamy mówić głupstwa jakby akurat od tego miejsca, w którym przerwałyśmy z końcem zeszłych wakacji.

Przez otwarte drzwi oświetlonego domu słychać jak śpiewają

tam o brzegi biją fale
róża w twojej ręce schnie
ja nie wrócę może wcale
lecz na zawsze kocham cię
kocham cię

a potem

c'est vers toi, charmante et blonde

a potem

come to me my darling heart
lay your trembling hand in mine

Słowem cały repertuar adwokatów łuckich. Kiedy wieczorem wracamy z mamą i z Bębnem, który się tymczasem znakomicie wyspał na werandzie, Łuck już jest uciszony, romantyczny, srebrny od księżyca. U furtek słychać wieczorne szepty i śmiechy. Pierwszy dzień wakacji ma się już ku końcowi.

Ach nie! Bo oto babcia radośnie nas wita: Karol przyjechał! W Kijowie miał sprawy do załatwienia, nie rozumie, czemu się tu niepokojono. Jednym słowem: przyjechał i wszyscy się cieszą.

Stoi teraz pod piecem i cichym swoim głosem opowiada coś, czego słuchają uważnie adwokaci i hrabia adwokatów łuckich, Jezierski. Stół zastawiony, szumi samowar „podrzucany" pewnie z dziesięć razy przez Ostapa, babcia co chwila się zrywa, żeby coś do tego stołu dołożyć, i wszystko zaczyna się od początku.

Wuj Karol umie jak nikt krajać ogromną ćwiartkę zimnej cielęciny — weź sobie Karolu ten kawałek — mówi babcia — ty lubisz od kości. — Babcia jest specjalistką od wiedzenia, co kto lubi. A wuj Karol nad tą cielęciną opowiada o najnowszym oświetleniu roli margrabiego Wielopolskiego, to znowu o Nietzschem i Tołstoju...

Mówi jakby nigdy nic, jakby nie było żadnych terminów sądowych, o które tak się niepokoiła babcia z pisarzem Soroką, jakby nie było żadnych kłopotów, niezałatwionych spraw rodzinnych, plenipotencji, kontraktów i w ogóle nic.

— Panie rozmawiają o rzeczach, które w ogóle nie nadają się do rozważań — pamiętam, jak powiedział tak raz do babci i mamy, pogrążonych w troskach.

Taki to był ten wuj Karol. Nie znosił żadnych własnych spraw majątkowych ani rodzinnych i uznawał tylko rozmowy *de publicis*, jak się wyrażał. Czasem mówił też takie rzeczy, że wszyscy się śmieli, i długo potem powtarzali sobie.

Mama na pytanie czyjeś, dlaczego tak chudo i nędznie wyglądam, wyjaśnia jak zwykle, że nic nie chcę jeść. — Ależ Maniu — dziwi się wuj Karol — czy nie podlegasz aby macierzyńskiemu zaślepieniu? Ona zjadła już pół kurczęcia, a właśnie w tej chwili kraję jej trzeci kawałek cielęciny! A w zapasie stoi przed nią talerz poziomek...

Wszyscy się śmieją i ja ze wszystkimi śmieję się nad swoimi poziomkami. Bo istotnie, czyż mama nie widzi, że ja jestem już w innej, niewarszawskiej skórze?

Widocznie nie widzi, bo kiedy mam już iść spać, poleca mi jak w Warszawie: — staraj się nie myśleć o niczym, to prędzej uśniesz.

Przecież ja i tak prędko usnę w tym pokoju pachnącym pudrem, perfumami i całą wujenką. Przez uchylone drzwi słychać gwar przy stole w oświetlonej jadalni. W dole na Styrze męskie głosy śpiewają na łodzi „Fale Dunaju" a potem

oczi czornyja
oczi strasznyja...

KALIGULA

OSOBY:

KALIGULA
SCYPION
CAESONIA
CHEREA
HELIKON
LEPIDUS
MUCJUSZ
MEREA

PIERWSZY PATRYCJUSZ
DRUGI PATRYCJUSZ
TRZECI PATRYCJUSZ
STARY PATRYCJUSZ
INTENDENT
RYCERZ
STRAŻNICY

AKT I

(Patrycjusze — wśród nich jeden bardzo sędziwy, zgrupowani w sali pałacowej, zdradzają zdenerwowanie)

PIERWSZY PATRYCJUSZ: Ciągle nic.

STARY PATRYCJUSZ: Nic — rano, nic — wieczorem.

DRUGI PATRYCJUSZ: Nic od trzech dni.

STARY PATRYCJUSZ: Gońcy wyruszają i wracają. Potrząsają głowami i mówią: n i c.

DRUGI PATRYCJUSZ: Cała okolica została przeszukana. Nic się nie da zrobić.

PIERWSZY PATRYCJUSZ: Dlaczego niepokoić się z góry? Czekajmy. Wróci może tak samo jak poszedł.

STARY PATRYCJUSZ: Widziałem go, gdy wychodził z pałacu. Miał dziwny wzrok.

PIERWSZY PATRYCJUSZ: Ja również tam byłem; pytałem go, co mu jest.

DRUGI PATRYCJUSZ: Czy odpowiedział?

PIERWSZY PATRYCJUSZ: Jedno słowo: n i c.

(Mija pewien czas. Wchodzi HELIKON, jedząc cebulę)

DRUGI PATRYCJUSZ *(ciągle zdenerwowany)*: To niepokojące.

PIERWSZY PATRYCJUSZ: Wszyscy młodzi ludzie są tacy.

STARY PATRYCJUSZ: Oczywiście. Wiek wszystko wygładza.

DRUGI PATRYCJUSZ: Tak myślisz?

PIERWSZY PATRYCJUSZ: Musimy pragnąć, by zapomniał.

STARY PATRYCJUSZ: Pewno. Jedna kobieta stracona — to dziesię odnalezionych.

HELIKON: Skąd wiesz, że chodzi o miłość?

PIERWSZY PATRYCJUSZ: A o cóż innego? Tak czy owak, na szczęście zmartwienia nie są wieczne. Czy możecie cierpieć dłużej niż rok?

DRUGI PATRYCJUSZ: Ja nie mogę.

PIERWSZY PATRYCJUSZ: Nikt tego nie może.

STARY PATRYCJUSZ: Życie byłoby niemożliwe.

PIERWSZY PATRYCJUSZ: No, właśnie. Ja, widzicie, straciłem żonę przed rokiem. Płakałem bardzo, a potem — zapomniałem. Od czasu do czasu przykro mi, ale zasadniczo — to nic ważnego.

STARY PATRYCJUSZ: Natura może dużo.

(Wchodzi CHEREA)

PIERWSZY PATRYCJUSZ: No i co?

CHEREA: Ciągle nic.

HELIKON: Nie poddawajmy się panice. To godzina obiadowa.

STARY PATRYCJUSZ: Słusznie. Nie trzeba rzucać rzeczy konkretnej dla cienia.

CHEREA: Nie lubię tego. Ale wszystko szło dobrze. Ten cesarz był doskonały.

DRUGI PATRYCJUSZ: Tak, był taki jak należy: niepewny siebie i bez doświadczenia.

PIERWSZY PATRYCJUSZ: Lecz, ostatecznie, cóż się stało i po co te lamenty? Cóż nam przeszkadza, byśmy dalej robili to samo? Kochał Drusillę, to rzecz wiadoma. Ale ostatecznie — była jego siostrą. Dość, że z nią spał. Ale wywracać państwo, ponieważ umarła, to przekracza wszelkie granice.

CHEREA: Wszystko jedno. Nie lubię tego, a ta ucieczka jest dla mnie niezrozumiała.

STARY PATRYCJUSZ: Tak. Nie ma dymu bez ognia.

PIERWSZY PATRYCJUSZ: W każdym razie racja stanu nie może przyjąć kazirodztwa przybierającego postać tragedii. Kazirodztwo — zgoda, ale — dyskretne.

HELIKON: Kto wam mówi, że chodzi o Drusillę?

DRUGI PATRYCJUSZ: A więc o kogo?

HELIKON: Otóż o nikogo, albo o nic. Gdy wszystkie wyjaśnienia są możliwe, nie ma doprawdy żadnych powodów, by wybrać najbanalniejsze lub najgłupsze.

(Wchodzi młody SCYPION. Cherea idzie ku niemu)

CHEREA: A więc?

SCYPION: Dotąd nic. Wieśniakom wydawało się, że widzieli go wczorajszej nocy niedaleko stąd, jak biegł w czasie burzy.

CHEREA: To już będzie trzy dni, Scypionie.

SCYPION: Tak. Jak zwykle, szedłem za nim. Zbliżył się do ciała Drusilli. Dotknął go dwoma palcami. Później coś rozważał, pogrążył się w zadumie, a wreszcie spokojnie wyszedł. Od tego czasu — szukamy go.

CHEREA *(trzęsąc głową)*: Ten chłopak zbyt lubił literaturę.

DRUGI PATRYCJUSZ: To pasuje do jego wieku.

CHEREA: Ale nie do jego stanowiska. Cesarz-artysta — to niezrozumiałe. Mieliśmy takich, jednego lub dwóch, oczywiście. Wszędzie są parszywe owce. Inni cesarze mieli dość dobrego smaku, by pozostać po prostu urzędnikami.

PIERWSZY PATRYCJUSZ: To było wygodniejsze.

DRUGI PATRYCJUSZ: Niech każdy pilnuje swego zawodu.

SCYPION: Co robić, Chereo?

DRUGI PATRYCJUSZ: Czekajmy. Jeśli nie wróci, trzeba go będzie zastąpić. Między nami mówiąc — nie brak cesarzów.

PIERWSZY PATRYCJUSZ: Brak nam tylko charakterów.

CHEREA: A jeśli wróci w złym humorze?

PIERWSZY PATRYCJUSZ: Ostatecznie, to jeszcze dziecko, każemy mu być rozsądnym.

CHEREA: A jeśli będzie głuchy na głos rozsądku?

PIERWSZY PATRYCJUSZ *(ze śmiechem)*: Czyż nie napisałem w swoim czasie dzieła o zamachach stanu?

CHEREA: Oczywiście, gdy to będzie potrzebne. Lecz wolałbym zostać przy swoich książkach.

SCYPION: Przepraszam. *(wychodzi)*

CHEREA: On jest zgorszony.

STARY PATRYCJUSZ: To dziecko. Młodzi ludzie są solidarni.

HELIKON: Nic nie szkodzi.

(Ukazuje się STRAŻNIK i mówi: „Widziano Kaligulę w pałacowym ogrodzie". *Wszyscy wychodzą)*

(Scena jest pusta kilka sekund. KALIGULA wchodzi ukradkiem z lewej strony. Ma błędne spojrzenie, jest brudny, jego włosy ociekają wodą, nogi są powalane. Często podnosi rękę do ust. Posuwa się ku zwierciadłu i zatrzymuje z chwilą gdy dostrzega własne odbicie. Mruczy niewyraźnie, później siada po prawej stronie z ramionami zwisającymi między rozstawionymi kolanami. Helikon wchodzi z lewej strony. Zobaczywszy Kaligulę zatrzymuje się na skraju sceny i obserwuje go w milczeniu. Kaligula odwraca się i spostrzega go. Chwila milczenia)

HELIKON *(z jednego końca sceny na drugi)*: Dzień dobry, Kajuszu.

KALIGULA *(swobodnie)*: Dzień dobry, Helikonie. *(milczenie)*

HELIKON: Wyglądasz na zmęczonego.

KALIGULA: Dużo chodziłem.

HELIKON: Tak, twoja nieobecność trwała długo. *(milczenie)*

KALIGULA: Trudno było znaleźć.

HELIKON: Co?

KALIGULA: To, czego chciałem.

HELIKON: A czego chciałeś?

KALIGULA *(z niezmąconą pogodą)*: Księżyca.

HELIKON: Czego?

KALIGULA: Tak, chciałem księżyca.

HELIKON: Ach. *(milczenie. Helikon się zbliża)* Po co chciałeś księżyca?

KALIGULA: No cóż? To jedna z rzeczy, których nie mam.

HELIKON: Oczywiście. A teraz wszystko załatwione?

KALIGULA: Nie, nie mogłem go dostać.

HELIKON: To przykre.

KALIGULA: Tak, dlatego jestem zmęczony. *(po dłuższej chwili)* Helikonie!

HELIKON: Proszę, Kajuszu.

KALIGULA: Myślisz, że jestem wariatem?

HELIKON: Wiesz dobrze, że nie myślę nigdy.

KALIGULA: Tak. Lecz ja nie jestem wariatem. A nawet nigdy nie byłem tak rozsądny jak dziś. Po prostu nagle odczułem potrzebę niemożliwości. *(upływa chwila)* Rzeczy takie, jakie są, nie wydają mi się zadowalające.

HELIKON: To jest opinia dość rozpowszechniona.

KALIGULA: To prawda. Lecz nie wiedziałem tego tak dokładnie jak dziś. Teraz wiem. *(ciągle swobodny)* Ten świat, jaki istnieje, jest nie do zniesienia. Potrzebuję więc księżyca, szczęścia, nieśmiertelności, jakiejś rzeczy, która może byłaby szalona, ale która by nie była z tego świata.

HELIKON: To rozumowanie może być obronione. Ale tylko do pewnych granic.

KALIGULA *(podnosząc się, lecz z tą samą swobodą)*: Nic o tym nie wiesz. Może dlatego, że nie można wyciągać wniosków ostatecznych, nie można nic osiągnąć. Ale może wystarczy myśleć logicznie. *(patrzy na Helikona)* Wiem także, co ty myślisz. Ileż historii z powodu śmierci jednej kobiety. Ale — to nie to. Prawda: pamiętam, że przed kilku dniami umarła kobieta, którą kochałem. Ale co to jest miłość? Rzecz znikoma. Ta śmierć jest niczym, przysięgam; jest tylko znakiem prawdy, która mi czyni księżyc rzeczą niezbędną. To jest prawda całkiem prosta i całkiem jasna, nieco głupia, lecz trudna do odkrycia i ciężka do zniesienia.

HELIKON: Cóż to jest prawda?

KALIGULA *(odwrócony, tonem obojętnym)*: To, że ludzie umierają i że nie są szczęśliwi.

HELIKON *(po chwili)*: Ależ Kajuszu, to jest prawda, z którą można sobie poradzić. Rozejrzyj się naokoło siebie. Ta prawda nie przeszkadza nikomu jeść obiadu.

KALIGULA *(z nagłym wybuchem)*: A więc wszystko wokół mnie jest kłamstwem, a ja chcę, by ludzie żyli prawdą. I właśnie mam środki, by ich do tego przymusić. Wiem, czego im brakuje, Helikonie. Są pozbawieni wiedzy i brak im nauczyciela, który by pojmował to, o czym mówi.

HELIKON: Nie obraź się, Kajuszu. Ale ty powinieneś najpierw wypocząć.

KALIGULA *(siadając, tonem łagodnym)*: To nie jest możliwe, Helikonie. To nigdy nie będzie możliwe.

HELIKON: Dlaczego?

KALIGULA: Jeśli będę spał, kto mi da księżyc?

HELIKON *(po chwili milczenia)*: To prawda.

KALIGULA *(powstaje z widocznym wysiłkiem)*: Słuchaj, Helikonie. Słyszę kroki i głosy. Zachowaj milczenie i zapomnij, że mnie widziałeś.

HELIKON: Rozumiem.

KALIGULA *(kieruje się ku wyjściu. Odwraca się)*: I, proszę, pomagaj mi odtąd.

HELIKON: Nie mam powodów, by tego nie czynić, Kajuszu. Lecz wiem mało i mało rzeczy mnie interesuje. W czym mogę ci pomóc?

KALIGULA: W niemożliwości.

HELIKON: Zrobię wszystko, co będę mógł.

(Kaligula wychodzi. Wchodzą szybko: Scypion i CAESONIA)

SCYPION: Nie ma nikogo. Nie widziałeś go, Helikonie?

HELIKON: Nie.

CAESONIA: Helikonie, czy naprawdę nic nie powiedział, zanim nas porzucił?

HELIKON: Nie jestem jego powiernikiem, jestem tylko widzem. To mądrzejsze.

CAESONIA: Proszę cię.

HELIKON: Droga Caesonio, Kajusz jest idealistą, wszyscy to wiecie. Idzie za swą myślą, oto wszystko. I nikt nie może przewidzieć, dokąd go ona zawiedzie. Ale pozwólcie, że pójdę na obiad. *(wychodzi)*

CAESONIA *(siada zmęczona)*: Strażnik jakiś widział, jak on przechodził. Ale cały Rzym wszędzie widzi Kaligulę. A Kaligula, rzeczywiście, widzi tylko swoją myśl.

SCYPION: Jaką myśl?

CAESONIA: Skąd ja mogę to wiedzieć, Scypionie?

SCYPION: Drusilla?

CAESONIA: Kto może to wiedzieć? Ale prawdą jest, że ją kochał. Nie łatwo patrzeć na śmierć człowieka, którego wczoraj miało się w ramionach.

SCYPION *(nieśmiało)*: A ty?

CAESONIA: Och, ja jestem starą kochanką.

SCYPION: Caesonio, trzeba go ratować.

CAESONIA: A więc ty go kochasz?

SCYPION: Kocham go. Był dla mnie dobry. Dodawał mi odwagi; i umiem na pamięć niektóre jego powiedzenia. Mówił mi, że życie nie jest łatwe, lecz istnieje religia, sztuka, miłość, którą nas inni darzą. Powtarzał często, że sprawiać cierpienie jest jedynym sposobem błądzenia. Chciał być człowiekiem sprawiedliwym.

CAESONIA *(podnosząc się)*: Był dzieckiem. *(idzie ku zwierciadłu i w nim przypatruje się sobie z namysłem)* Nie miałam nigdy innego boga, prócz swego ciała. I do tego boga dziś będę się modlić, by Kajusz do mnie powrócił.

(Wchodzi Kaligula. Widząc Caesonię i Scypiona waha się i cofa. W tej samej chwili wchodzą ze strony przeciwnej: patrycjusze i INTENDENT PAŁACU. Zatrzymują się, zaskoczeni. Caesonia się odwraca. Ona i Scypion biegną ku Kaliguli. Zatrzymuje ich ruchem ręki)

INTENDENT *(głosem niepewnym)*: My... szukaliśmy ciebie, cezarze.

KALIGULA *(ostro, zmienionym głosem)*: Widzę.

INTENDENT: My... to jest...

KALIGULA *(posuwając się ku niemu)*: Jakim prawem?

INTENDENT: No, no... *(nagle wpadł na myśl i mówi prędko)* Wiesz przecież, że masz rozstrzygnąć kilka spraw dotyczących Skarbu Publicznego.

KALIGULA *(ogarnięty niepowstrzymanym śmiechem)*: Skarbu? To prawda; rzeczywiście. Skarb to rzecz główna.

INTENDENT: Niewątpliwie, Cezarze.

KALIGULA *(śmiejąc się ciągle, do Caesonii)*: Nieprawdaż, moja droga, że skarb to rzecz bardzo ważna?

CAESONIA: Nie, Kaligulo, to kwestia podrzędna.

KALIGULA: Ty się na tym nie znasz. Skarb ma znaczenie potężne. Wszystko jest ważne: finanse, moralność publiczna, polityka zagraniczna, zaopatrzenie armii i prawa agrarne. Wszystko jest ważne, mówię ci. Wszystko jest na tym samym poziomie: wielkość Rzymu i ataki artretyczne. Muszę się tym wszystkim zająć. Posłuchaj mnie, intendencie.

INTENDENT: Słuchamy cię.

(Patrycjusze posuwają się naprzód)

KALIGULA: Jesteś mi wierny? Prawda?

INTENDENT *(tonem wymówki)*: Cezarze.

KALIGULA: Chcę ci podsunąć pewien plan. Wywołamy przewrót w ekonomii politycznej, w dwóch etapach. Wytłumaczę ci to, intendencie... gdy patrycjusze wyjdą.

(Patrycjusze wychodzą)

KALIGULA *(siada koło Caesonii i obejmuje jej kibić)*: Słuchaj dobrze. Pierwszy etap: wszyscy patrycjusze, wszystkie osobistości cesarstwa, które rozporządzają pewną fortuną, małą czy wielką, obojętne — zostają zobowiązani do wydziedziczenia swych dzieci i sporządzenia testamentu na rzecz państwa.

INTENDENT: Ależ, cezarze.

KALIGULA: Jeszcze ci nie udzieliłem głosu. W miarę naszych potrzeb każemy uśmiercić te osobistości według listy ustalonej dowolnie. W razie potrzeby będziemy mogli zmienić ten porządek, znowu dowolnie. I będziemy dziedziczyć.

CAESONIA *(wyrywając się)*: Co ci przychodzi do głowy?

KALIGULA *(niewzruszony)*: Porządek egzekucji nie ma w rzeczywistości żadnego znaczenia. Albo raczej — te egzekucje mają znaczenie jednakowe, co pociąga za sobą ten skutek, że nie mają żadnego. Zresztą wszyscy są winni jednakowo. *(twardo do intendenta)*: Wykonasz te rozkazy bez zwłoki. Te-

tamenty będą podpisane wieczorem przez wszystkich mieszkańców Rzymu, w ciągu miesiąca przez wszystkich mieszkańców prowincji. Wyślij gońców.

INTENDENT: Cezarze, nie zdajesz sobie sprawy...

KALIGULA: Słuchaj mnie dobrze, głupcze. Jeżeli Skarb ma znaczenie, życie ludzkie nie ma znaczenia żadnego. To jasne. Wszyscy, co myślą tak jak ty, muszą przyjąć to rozumowanie i uważać swe życie za nic, skoro pieniądz uważają za wszystko. Tymczasem ja postanowiłem być logiczny i skoro mam władzę, zobaczycie, ile was będzie kosztowała logika. Wytrzebię i sprzeciwy, i tych, co mi się sprzeciwiają. Jeśli będzie trzeba, zacznę od ciebie.

INTENDENT: Moja dobra wola nie może być zakwestionowana. Przysięgam.

KALIGULA: Ani moja. Możesz mi wierzyć. Na dowód zgadzam się przyjąć twój punkt widzenia i uważać Skarb za przedmiot godny rozmyślań. W rezultacie, podziękuj mi, gdyż wchodzę w twoją grę i gram twymi kartami. *(po chwili, spokojnie)* Zresztą, mój plan, dzięki swej prostocie, jest genialny. To zamyka debatę. Masz trzy sekundy, by zniknąć. Liczę: raz... *(intendent znika)*

CAESONIA: Nie poznaję cię. To żart, prawda?

KALIGULA: Niezupełnie, Caesonio. To jest pedagogia.

SCYPION: To niemożliwe, Kajuszu.

KALIGULA: Słusznie.

SCYPION: Nie rozumiem cię.

KALIGULA: Słusznie. Chodzi o to, co jest niemożliwe, lub raczej chodzi o to, by uczynić możliwym to, co nim nie jest.

SCYPION: Lecz to jest gra, która nie ma granic. To rozrywka szaleńca.

KALIGULA: Nie, Scypionie, to jest odwaga cesarza. *(zmęczony osuwa się na krzesło)* Ach, moje dzieci. Wreszcie zrozumiałem użyteczność władzy. Daje szanse niemożliwości. Dziś, i w przyszłości, moja wolność nie zna granic.

CAESONIA *(ze smutkiem)*: Nie wiem, czy należy się tym cieszyć, cezarze.

KALIGULA: Ja też nie wiem. Lecz przypuszczam, że z tym należy żyć.

(Wchodzi Cherea)

CHEREA: Dowiedziałem się, że wróciłeś. Życzę ci zdrowia.

KALIGULA: Moje zdrowie składa ci podziękowanie. *(chwila. Nagle)* Idź sobie, Chereo, nie chcę cię widzieć.

CHEREA: Jestem zdziwiony, Kajuszu.

KALIGULA: Nie bądź zdziwiony. Nie lubię literatów i nie mogę znieść kłamstwa.

CHEREA: Jeśli kłamiemy, to często bezwiednie. Podejmuję się dowieść mojej niewinności.

KALIGULA: Kłamstwo nigdy nie jest niewinne. A wasze kłamstwo nadaje ważność istotom i rzeczom. Oto czego wam nie mogę darować.

CHEREA: A jednak trzeba bronić świata, jeśli chcemy na nim żyć.

KALIGULA: Nie podejmuj obrony, sprawa jest przegrana. Ten świat nie ma znaczenia, a kto to rozumie, zdobywa wolność. *(podnosi się)* I właśnie dla-

tego was nienawidzę, że nie jesteście wolni. W całym cesarstwie rzymskim ja jeden jestem swobodny. Samotnie. Cieszcie się. Macie wreszcie cesarza, któr was będzie uczył wolności. Idź, Chereo, i ty także, Scypionie, gdyż co to jes przyjaźń? Idźcie obwieścić Rzymowi, że jego wolność została mu nareszci zwrócona, a wraz z nią zaczyna się wielka próba.

(Wychodzą, Kaligula się odwrócił)

CAESONIA: Płaczesz?

KALIGULA: Tak, Caesonio.

CAESONIA: Lecz, ostatecznie, cóż się zmieniło? Jeżeli jest prawdą, że ko chałeś Drusillę, kochałeś równocześnie i mnie, i wiele innych. To nie był po wód wystarczający, by śmierć Drusilli wygnała cię na trzy dni i trzy noc z miasta i kazała ci wrócić z twarzą wroga.

KALIGULA *(zwraca się do niej)*: Któż ci mówił o Drusilli, szalona? I czy nie możesz sobie wyobrazić, że mężczyzna płacze z powodu czegoś innego ni miłość?

CAESONIA: Daruj, Kajuszu, ale staram się zrozumieć.

KALIGULA: Mężczyźni płaczą, ponieważ rzeczy tego świata nie są taki jakie być powinny. *(idzie ku niej)* Przestań, Caesonio, *(ona się cofa)* lecz zo stań przy mnie.

CAESONIA: Zrobię, co zechcesz. *(siada)* W moim wieku wiadomo, że życi nie jest dobre. Lecz jeśli zło jest na ziemi, dlaczego chcieć je powiększyć?

KALIGULA: Nie możesz zrozumieć. Może wyjdę z tego kręgu. Lecz tera czuję, że wznoszą się we mnie istoty bez nazwy. Cóż zrobić przeciw nim *(odwraca się ku niej)* Och, Caesonio, wiedziałem, że można być niespokojnym ale nie wiedziałem, co to słowo ma oznaczać. Myślałem, jak wszyscy, że t jest choroba duszy. Lecz nie, to ciało cierpi. Moja skóra sprawia mi ból, moj pierś, moje ręce i nogi. Mam głowę pustą, słabo mi. A najohydniejszy to te smak w ustach. Ani krew, ani śmierć, ani gorączka — ale wszystko razem Wystarczy, bym poruszył językiem, a wszystko staje się czarne, ludzie wstr tni. Jak ciężko i gorzko stać się człowiekiem.

CAESONIA: Trzeba spać, spać długo, dać się unosić snom i więcej nie my śleć. Będę czuwać nad twoim snem. Po przebudzeniu świat odzyska smak Daj użyć wtedy twej władzy byś lepiej kochał to, co jeszcze kochać można To, co jest możliwe, ma także swoje prawa.

KALIGULA: Lecz na to trzeba snu i rezygnacji. To już nie jest możliw

CAESONIA: Tak się myśli u kresu zmęczenia. Po pewnym czasie odzy skuje się pewność ręki.

KALIGULA: Ale trzeba wiedzieć, gdzie ją położyć. I cóż mi przyjdz z pewnej ręki, do czego mi posłuży ta władza tak zdumiewająca, jeśli nie mog zmienić porządku rzeczy, jeśli nie mogę sprawić, by słońce zaszło na wscho dzie, by cierpienie zmalało, a istoty żywe nie umierały. Nie, Caesonio, jest obo jętne, czy śpimy, czy też czuwamy, jeśli nie mamy wpływu na porządek teg świata.

CAESONIA: Ale to znaczy — chcieć się zrównać z bogami. Nie znam gorszego szaleństwa.

KALIGULA: Ty także uważasz mnie za szalonego. A jednak, czymże jest bóg, bym chciał mu dorównać? To czego pragnę dziś ze wszystkich mych sił, jest ponad bogami. Biorę na siebie ciężar królestwa, gdzie niemożliwość jest królem.

CAESONIA: Nie będziesz mógł tego osiągnąć, by niebo nie było niebem, piękna twarz stała się brzydka, a serce człowieka nieczułe.

KALIGULA *(z rosnącym uniesieniem)*: Chcę zmieszać niebo z morzem, zepolić brzydotę z pięknem, wykrzesać śmiech z cierpienia.

CAESONIA *(stoi przed nim; tonem błagania)*: Istnieje dobro i zło, wielkość małość, słuszność i niesłuszność. Przysięgam ci, że to wszystko się nie zmieni.

KALIGULA *(tak samo jak przedtem)*: Moją wolą jest zmienić wszystko. Sprawię memu stuleciu podarunek równości. I gdy wszystko zostanie zrównane, niemożliwość na koniec znajdzie się na ziemi, a księżyc w moich rękach, wtedy, być może, ja sam będę przeistoczony, i świat wraz ze mną, wtedy dopiero ludzie nie będą umierać i staną się szczęśliwi.

CAESONIA *(z krzykiem)*: Nie będziesz mógł zniweczyć miłości!

KALIGULA *(wybuchając głosem pełnym wściekłości)*: Miłość, Caesonio! *(chwyta ją za ramiona i wstrząsa)*. Dowiedziałem się, że to nie było nic. To tamten miał rację: Skarb Publiczny! Słyszałaś, prawda? Wszystko się zaczyna od tego. Ach, teraz będę nareszcie żyć! Życie, Caesonio, życie — to przeciwieństwo miłości. To ja ci to mówię i to ja cię zapraszam na święto olbrzymie, na proces generalny, na najpiękniejsze z widowisk. Trzeba mi ludu, widzów, ofiar i winnych. *(rzuca się ku gongowi i bije weń bez zatrzymania, smagającymi uderzeniami)*

KALIGULA *(wciąż uderzając)*: Każcie wejść winnym. Potrzebuję winnych. A winni są wszyscy. *(ciągle bijąc w gong)* Chcę, by wprowadzono skazanych na śmierć. Sędziowie, świadkowie, oskarżeni, wszyscy skazani z góry! Ach, Caesonio, pokażę im, czego nigdy nie widzieli, jedynego człowieka wolnego w tym państwie.

(Na dźwięk gongu pałac powoli poczyna rozbrzmiewać hałasami, które zwiększają się i zbliżają. Głosy, szczęk broni, kroki i tupotanie. Kaligula śmieje się i ciągle bije w gong. Strażnicy wchodzą, później wychodzą)

KALIGULA *(bijąc w gong)*: A ty, Caesonio, będziesz mi posłuszna. Będziesz mi zawsze pomagać. To będzie wspaniałe. Przysięgnij pomagać mi, Caesonio.

CAESONIA *(oszołomiona, między dwoma uderzeniami gongu)*: Nie potrzebuję ci przysięgać, ponieważ kocham ciebie.

KALIGULA *(ta sama gra)*: Zrobisz wszystko, co ci powiem.

CAESONIA: Wszystko, Kaligulo, lecz przestań.

KALIGULA *(wciąż uderzając)*: Będziesz okrutna.

CAESONIA *(z płaczem)*: Okrutna.

KALIGULA *(ta sama gra)*: Zimna i nieubłagana.

CAESONIA: Nieubłagana.

KALIGULA *(ta sama gra)*: Będziesz również cierpieć.

CAESONIA: Tak, Kaligulo, ale ja oszaleję.

(Patrycjusze weszli, przerażeni, a z nimi dworzanie. Kaligula uderza po r
ostatni, podnosi gong, zwraca się do nich i wzywa ich)

KALIGULA *(szalony)*: Chodźcie wszyscy. Zbliżcie się. Nakazuję wam zb
żyć się. *(tupie)* Cesarz żąda, byście się zbliżyli. *(wszyscy zbliżają się pełni prz*
rażenia) Chodźcie szybko. A teraz zbliż się, Caesonio. *(bierze ją za rękę, pr*
wadzi do lustra i gongiem zdaje się gwałtownie ścierać obraz rysujący się
błyszczącej powierzchni. Śmieje się)

KALIGULA: Widzisz, już nic nie ma. Nie ma wspomnień, wszystkie tw
rze uciekły! Nic, już nie ma nic. A wiesz, co zostało? Zbliż się raz jeszcz
Patrz. Zbliżcie się. Patrzcie. *(ustawia się przed lustrem z gestami wariata)*

CAESONIA *(patrząc w lustro z przerażeniem)*: Kaligula!

(Kaligula zmienia ton, kładzie palec na lustrze i ze spojrzeniem nagle usp
kojonym, mówi głosem triumfującym)

KALIGULA: Kaligula.

kurtyna

AKT II

(Patrycjusze zebrani u Cherei)

PIERWSZY PATRYCJUSZ: On obraża naszą godność.

STARY PATRYCJUSZ: Nazywa mnie małą kobietką. Ośmiesza mn
Winien śmierci.

PIERWSZY PATRYCJUSZ: Każe nam biec co wieczór koło swej lekty
gdy się udaje na przechadzkę po wsi.

DRUGI PATRYCJUSZ: Mówi nam, że bieganie jest zdrowe.

STARY PATRYCJUSZ: Nie ma usprawiedliwienia dla tego wszystkie

TRZECI PATRYCJUSZ: Nie, tego nie można wybaczyć.

PIERWSZY PATRYCJUSZ: Patrycjanie, skonfiskował twoje dobra; Sc
pionie, zabił twojego ojca! Oktawiuszu, porwał twoją żonę i kazał jej pr
cować w domu publicznym! Lepidiuszu, zabił twojego syna! Czy będziecie
znosić? Co do mnie, zdecydowałem się. Nie mogę się wahać w wybor
między tym życiem nieznośnym, bezsilnym i strasznym, a ryzykiem, któ
trzeba ponieść.

SCYPION: Zabijając mojego ojca, on zadecydował za mnie.

PIERWSZY PATRYCJUSZ: Czy jeszcze będziecie się wahać?

RYCERZ: Jesteśmy z tobą. Dał ludowi nasze miejsca zarezerwowane w cy
ku i zmusił nas do walki z plebsem, by nas łatwiej potem ukarać.

STARY PATRYCJUSZ: To jest tchórz.

DRUGI PATRYCJUSZ: Cynik.

TRZECI PATRYCJUSZ: Komediant.
STARY PATRYCJUSZ: To impotent.
ałas bezładny. Szczęk broni. Jeden z lichtarzy spada. Stół zostaje prze-
ócony. Wszyscy biegną ku wyjściu. Wchodzi Cherea, obojętny i wstrzymuje
ten zapęd)
CHEREA: Gdzie tak biegniecie?
PATRYCJUSZ: Do pałacu.
CHEREA: Rozumiem. Ale myślicie, że pozwolą wam wejść?
PATRYCJUSZ: Nie będziemy się pytać o pozwolenie.
CHEREA: Lepidusie, może zechcesz zamknąć te drzwi?
amykają drzwi. Cherea idzie ku przewróconemu stołowi i siada na jednym
z jego rogów, wszyscy zwracają się ku niemu)
CHEREA: To nie jest takie łatwe, jak przypuszczacie, przyjaciele. Odczu-
acie strach, a potrzeba odwagi i zimnej krwi. Wszystko to jest przedwczesne.
RYCERZ: Jeśli nie jesteś z nami, idź, lecz trzymaj język za zębami.
CHEREA: Sądzę mimo wszystko, że jestem z wami. Ale z innych niż wy
owodów.
GŁOS: Dość gadania.
CHEREA *(wstając)*: Tak jest, dość gadania. Chcę, by wszystko było jasne.
dyż, jeśli jestem z wami, nie jestem dla was. Dlatego wasza metoda nie
ydaje mi się dobra. Nie poznaliście waszego prawdziwego wroga, gdyż pod-
wacie mu niskie motywy działania. On ma motywy wielkie, a wy zmierzacie
i zgubie. Umiejcie najpierw widzieć go takim, jaki jest — wtedy lepiej będzie-
e mogli go zwalczać.
GŁOS: Widzimy jaki on jest: najszaleńszy z tyranów.
CHEREA: Nie. Szaleńcy na tronie, to rzecz znana. Ale on nie jest szaleńcem.
Właśnie tego w nim nienawidzę, że wie czego chce.
PIERWSZY PATRYCJUSZ: Chce śmierci nas wszystkich.
CHEREA: Nie, to rzecz podrzędna. On oddaje swą władzę w służbę namięt-
ości większej i śmiertelniejszej, zagraża temu, co w nas jest najgłębsze. Bez
ątpienia, nie po raz pierwszy jeden człowiek rozporządza u nas władzą bez
anic, lecz po raz pierwszy posługuje się on tą władzą w sposób bezgraniczny,
k dalece, iż przeczy człowiekowi i światu. Oto co mnie w nim przeraża i co
ncę zwalczać. Stracić życie — to niewiele — i będę miał tę odwagę, gdy zaj-
zie potrzeba. Ale widzieć, jak się rozsypuje sens tego życia, jak znika nasza
cja istnienia, oto co jest nieznośne. Nie można żyć bez celu.
PIERWSZY PATRYCJUSZ: Zemsta jest celem naszego życia.
CHEREA: Tak, chcę ją dzielić z wami. Ale zrozumcie, że czynię to nie dla-
go, by wziąć udział w walce o wasze małe upokorzenia. Chodzi mi o wystą-
ienie przeciw wielkiej idei, której zwycięstwo oznaczałoby koniec świata.
Mogę się na to zgodzić, aby was ośmieszano; nie mogę się zgodzić, by Kaligula
czynił to, o czym marzy. Przemienia swą filozofię w trupy. I, na wasze nie-
zczęście, jest to filozofia o dużym logicznym uzasadnieniu. Trzeba więc ude-
zyć, gdy nie można już walki prowadzić argumentami.

GŁOS: A więc — trzeba działać.

CHEREA: Trzeba działać. Lecz nie zniszczycie tej absurdalnej potęgi, n
rząc się z nią od frontu, gdy jest ona w pełni sił. Można zwalczać tyranię, l
trzeba używać podstępów przeciw złości bezinteresownej. Trzeba ją popych
w tym samym kierunku, i czekać, aż logika stanie się szaleństwem. Lecz
jeszcze — mówię to przez czystą uczciwość — zrozumcie, że jestem z wa
tylko jakiś czas. Nie będę potem służył żadnym waszym interesom; pra
tylko przywrócić pokój światu, by odzyskał swą harmonię. Działam nie pr
ambicję, lecz wiedziony rozumnym strachem przed tą nieludzkością, wo
której moje życie staje się niczym.

PIERWSZY PATRYCJUSZ *(posuwając się naprzód)*: Sądzę, że zrozum
łem mniej więcej. Ale jest rzeczą zasadniczą, abyś wraz z nami uznał, że p
stawy naszej społeczności zostały zagrożone. Dla nas — nieprawdaż, przy
ciele? — zagadnienie ma przede wszystkim charakter moralny. Rodz
trzeszczy, poszanowanie pracy się gubi, cała ojczyzna została wydana
pastwę bluźnierstwa. Cnota wzywa nas na pomoc. Czy odmówimy jej pos
chu? Spiskowcy, czy zgadzacie się, by patrycjusze musieli co wieczór biec p
lektyce cezara?

STARY PATRYCJUSZ: Czybyście się zgodzili, by was nazywano „m
śliczna"?

GŁOS: By wam porywano żony?

INNY GŁOS: I pieniądze?

(Ogólny hałas: „Nie! Nie! Nie!")

PIERWSZY PATRYCJUSZ: Chereo, dobrze mówiłeś. Dobrze zrobiłeś ró
nież, żeś nas uspokoił. Za wcześnie jeszcze by działać. Lud byłby dziś jesz
przeciw nam. Czy chcesz wraz z nami czekać na moment decydujący?

CHEREA: Tak, pozwólmy Kaliguli działać dalej. Pchajmy go nawet
temu działaniu. Organizujmy jego szaleństwo. Nadejdzie dzień, gdy znajd
się on sam jeden oko w oko z całym państwem zmarłych i ich rodzin.

(Wrzawa. Trąby z zewnątrz. Milczenie. Później, z ust do ust, jedno imię
Kaligula)

*(Wchodzą: Kaligula i Caesonia, za nimi Helikon i żołnierze. Scena niema. K
gula się zatrzymuje i patrzy na spiskowców. Idzie od jednego do drugi
w milczeniu, jednemu poprawia sprzączkę, cofa się, by się przyjrzeć drugie
patrzy na nich jeszcze, przesuwa dłonią po oczach i wychodzi nie mów
ani słowa)*

CAESONIA *(z ironią, pokazując nieporządek)*: Biliście się?

CHEREA: Biliśmy się.

CAESONIA *(ta sama gra)*: Dlaczegoście się bili?

CHEREA: Biliśmy się bez powodu.

CAESONIA: A więc to nieprawda.

CHEREA: Co jest nieprawdą?

CAESONIA: Nie biliście się.

CHEREA: A więc nie biliśmy się.

CAESONIA *(z uśmiechem)*: Może lepiej byłoby uporządkować salę. Kaligula enawidzi nieładu.

HELIKON *(do Starego Patrycjusza)*: Skończy się na tym, że zmusicie tego łowieka do zmiany charakteru.

STARY PATRYCJUSZ: Ale, ostatecznie, cóżeśmy mu zrobili?

HELIKON: Właśnie nic. To niesłychane, być do tego stopnia bez znaczenia. o się staje nie do zniesienia. Postawcie się na miejscu Kaliguli. *(chwila ciszy)* aturalnie, że spiskowaliście trochę, nieprawdaż?

STARY PATRYCJUSZ: Ależ to fałsz, naprawdę. Cóż on przypuszcza?

HELIKON: Nie przypuszcza. On wie. Ale mam wrażenie, że w głębi duszy ochę tego pragnie. Dalej, pomóżmy usunąć ten nieporządek.

(Krzątają się. Kaligula wchodzi i obserwuje)

KALIGULA *(do Starego Patrycjusza)*: Dzień dobry, kochana. *(do innych)* anowie, czeka mnie egzekucja. Ale postanowiłem najpierw się trochę posilić ciebie, Chereo. Dałem polecenie, by nam przyniesiono jedzenie. Każcie też oszukać naszych kobiet. *(po chwili)* Rufus ma szczęście, że tak prędko nabie- am apetytu. *(zwierzając się)* Rufus, to rycerz, który ma być stracony. *(po hwili)* Nie pytacie mnie, dlaczego on ma być stracony? *(ogólne milczenie. Z tym czasie niewolnicy nakryli stół i przynieśli potrawy)*

KALIGULA *(w dobrym humorze)*: No, widzę, że stajecie się inteligentni. *(gryzie oliwkę)* Zrozumieliście nareszcie, że nie trzeba koniecznie coś zrobić, by ostać straconym. *(przestaje gryźć i spogląda na biesiadników z figlarną miną)* ołnierze, jestem z was zadowolony.

(Wchodzą kobiety: trzy lub cztery)

KALIGULA: Proszę, siadajmy. Byle jak. Bez protokółu. *(wszyscy siadają)* Mimo wszystko, ten Rufus ma szczęście. I jestem pewien, że nie docenia ej małej zwłoki. A jednak, zysk kilku godzin w obliczu śmierci, to rzecz bezenna. *(Je. Inni także. Staje się oczywiste, że Kaligula źle się zachowuje przy ole. Nic go nie zmusza do rzucania pestek z oliwek na talerze najbliższych siadów, wypluwania resztek mięsa na półmisek, dłubania paznokciami w zęach i frenetycznego drapania się w głowę. Mimo to, dokonywa tego wszystkiego podczas biesiady. Nagle przestaje jeść i z natarczywością wlepia wzrok w jedną ze swoich ofiar, Lepidusa)*

KALIGULA *(brutalnie)*: Wyglądasz, jakbyś był w złym humorze. Czy dlaego, że skazałem na śmierć twojego syna?

LEPIDUS *(ze ściśniętym gardłem)*: Nie, Kajuszu, przeciwnie.

KALIGULA *(wypogodzony)*: Przeciwnie... Ach, jak lubię, gdy twarz zarzecza sercu. Twoja twarz jest smutna. Ale twoje serce? Przeciwnie. Prawda, epidusie?

LEPIDUS *(zdecydowanie)*: Przeciwnie, Cezarze.

KALIGULA *(coraz bardziej szczęśliwy)*: Ach, Lepidusie, nikt mi nie jest roższy od ciebie. Śmiejmy się razem, chcesz? I opowiadaj mi jakąś dobrą istorię.

LEPIDUS *(który przecenił swe siły)*: Kajuszu!

KALIGULA: Dobrze, dobrze. Więc ja opowiem. Ale ty się będziesz śm prawda, Lepidusie. *(złe spojrzenie)* Choćby ze względu na twojego drugi syna. *(na nowo śmieje się)* Zresztą, ty nie jesteś w złym humorze *(pije, pot podpowiadając)* Prze... Prze... No, Lepidusie.

LEPIDUS *(zmęczony)*: Przeciwnie, Kajuszu.

KALIGULA: Wiwat. *(pije)* Słuchaj teraz. *(rozmarzony)* Był raz biedny sarz, którego nikt nie kochał. On, który kochał Lepidusa, kazał zabić jego młodszego syna, by sobie zdobyć tę miłość serdeczną *(zmieniając ton)* Natur nie, to nieprawda. Śmieszne, prawda? Nie śmiejesz się? Nikt się nie śmieje? S chajcie więc. *(z gwałtownym gniewem)* Chcę, by się wszyscy śmiali. Ty, Le dusie, i wszyscy inni. Powstańcie i śmiejcie się. *(bije w stół)* Chcę, słyszycie, c widzieć wasz śmiech.

(Wszyscy wstają. Podczas całej tej sceny aktorzy, z wyjątkiem Kaliguli i C sonii, mogą grać jak marionetki)

KALIGULA *(przewracając się na swe łoże, rozweselony, ogarnięty niepo mowanym śmiechem)*: Och, nie, spojrzyj na nich, Caesonio. Już wszystko nęło: uczciwość, godność ludzka... Cóż o tym można powiedzieć? Mądrość rodów... Nic już te słowa nie znaczą. Wszystko znika w obliczu strachu. Stra hm, Caesonio, to piękne uczucie, bez domieszki, czyste i bezinteresowne, jed z rzadkich uczuć, których szlachetność ma związek z żołądkiem. *(przesuwa r po czole i pije. Tonem przyjacielskim)* Mówmy teraz o czym innym. Chereo, jesteś bardzo milczący.

CHEREA: Jestem gotów mówić, Kajuszu, skoro tylko ty pozwolisz.

KALIGULA: Doskonale. A więc — milcz. Chętnie posłuchałbym nasz przyjaciela Mucjusza.

MUCJUSZ *(siląc się)*: Do twoich usług, Kajuszu.

KALIGULA: Dobrze, mów nam o twojej żonie. A zacznij od tego, by posłać tutaj do mnie. Niech siada po prawej stronie.

(Żona Mucjusza idzie do Kaliguli)

KALIGULA: No, Mucjuszu, czekamy.

MUCJUSZ *(nieco oszołomiony)*: Moja żona... Ależ, ja ją kocham. *(ogó śmiech)*

KALIGULA: Oczywiście, przyjacielu, oczywiście. Ale jakie to banalne. *(już żonę Mucjusza blisko siebie i liże z roztargnieniem jej lewe ramię)*

KALIGULA *(coraz pewniejszy siebie)*: Jest faktem, że gdy tutaj wchodziłe spiskowaliście, prawda? Mała konspiracja, co?

STARY PATRYCJUSZ: Kajuszu, jak ty możesz?

KALIGULA: Bez znaczenia, moja śliczna. Trzeba, by się starość zabawia Naprawdę, to nie ma znaczenia. Nie jesteście zdolni dokonać odważnego czy Przychodzi mi tylko na myśl, że mam do załatwienia kilka spraw państw wych. Lecz najpierw muszę zaspokoić pewną potrzebę *(podnosi się i ciąg żonę Mucjusza do sali sąsiedniej)*

(Mucjusz robi gest, jakby się podnosił)

CAESONIA *(uprzejmie)*: Ach, Mucjuszu, chętnie bym się jeszcze napiła tego oskonałego wina.

Mucjusz, poskromiony, nalewa jej w milczeniu. Chwila zażenowania. Krzesła trzeszczą)

CAESONIA: A więc, Chereo. Może mi teraz powiesz, dlaczegoście się bili rzed chwilą?

CHEREA *(zimno)*: Wszystko poszło, droga Caesonio, o to, że dyskutowaśmy, czy poezja ma być krwawa, czy nie.

CAESONIA: To bardzo interesujące. Ale to nie na moją kobiecą inteligencję. 'odziwiam tylko, że wasza pasja dla sztuki doprowadza was aż do bijatyki.

CHEREA *(ta sama gra)*: Pewno. Ale Kaligula powiedział mi kiedyś, że nie ia głębokiej namiętności bez okrucieństwa.

CAESONIA *(jedząc)*: Jest w tej opinii nieco prawdy. Prawda, przyjacielu?

STARY PATRYCJUSZ: Kaligula jest subtelnym psychologiem.

PIERWSZY PATRYCJUSZ: Mówił nam wymownie o odwadze.

DRUGI PATRYCJUSZ: Powinien streścić wszystkie swe myśli. To byłoby ieocenione.

CHEREA: A także zainteresowałoby go. Gdyż jest jasne, że on potrzebuje ozrywek.

CAESONIA *(nagle, jedząc)*: Będziecie zachwyceni, gdy się dowiecie, że o tym uż pomyślał i że obecnie pisze wielki traktat.

(Wchodzą: Kaligula i żona Mucjusza)

KALIGULA: Mucjuszu, zwracam ci żonę. Ale wybaczcie mi, że wydam ilka poleceń.

(Wychodzi spiesznie)

MUCJUSZ *(blady, podnosi się)*

CAESONIA *(do Mucjusza, który stoi)*: Ten wielki traktat dorówna najsławiejszym dziełom, Mucjuszu, nie wątpimy o tym.

MUCJUSZ *(patrząc ciągle na drzwi, którymi wyszedł Kaligula)*: I o czym ówi ten traktat, Caesonio?

CAESONIA *(obojętnie)*: Ach, to nie na mój rozum.

CHEREA: Trzeba więc sądzić, że to będzie o krwawej władzy poezji.

CAESONIA: Słusznie, tak sądzę.

STARY PATRYCJUSZ *(żartobliwie)*: A więc go to zajmie, jak mówił Cherea.

CAESONIA: Tak, moja piękna. Lecz co wam będzie przeszkadzać, bez wątienia, to tytuł owego dzieła.

CHEREA: Jaki?

CAESONIA: „Miecz"!

(Wchodzi szybko Kaligula)

KALIGULA: Przebaczcie mi, ale sprawy państwa nie cierpią zwłoki *(do ntendenta)* Intendencie, każesz pozamykać spichlerze publiczne. Podpisałem ekret. Znajdziesz go w kancelarii.

INTENDENT: Lecz...

KALIGULA: Jutro będzie głód!

INTENDENT: Ale lud będzie szemrał...

KALIGULA *(z siłą i dobitnie)*: Mówię, że jutro będzie głód. Wszyscy zna głód, to plaga. Jutro będzie plaga... i przedłużę plagę, gdy mi się spodoba. *(th maczy zebranym)* Ostatecznie nie mam tak dużo sposobów, by udowodnić, jestem wolny. Zawsze się jest wolnym na koszt drugiego. To absurdalne, le normalne. *(ze spojrzeniem w stronę Mucjusza)* Zastosujcie tę myśl do zazdro i zobaczycie. *(zamyślony)* Mimo wszystko, jakie to brzydkie, być zazdrosny Cierpieć z powodu próżności i wyobraźni. Widzieć swą żonę...

(Mucjusz ściska pięści i otwiera usta)

KALIGULA: Jedzmy, panowie. Czy wiecie, że pracujemy poważnie z He konem? Kończymy mały traktat o egzekucji, o którym nam powiecie nowego.

HELIKON: Jeśli zażądamy waszego zdania.

KALIGULA: Bądźmy wyrozumiali, Helikonie. Odkryjmy im nasze ma sekrety. No, rozdział trzeci, paragraf pierwszy...

HELIKON *(podnosi się i recytuje mechanicznie)*: „Egzekucja daje ulgę i w zwolenie. Jest powszechna, wzmacniająca i sprawiedliwa w swych zastosow niach, jak i w swych intencjach. Umiera się, ponieważ jest się winnym. Jest winnym, ponieważ jest się poddanym Kaliguli. Otóż wszyscy są poddany Kaliguli. Więc wszyscy są winni... Z tego wynika, że wszyscy mają umrzeć. tylko kwestia czasu i cierpliwości".

KALIGULA *(ze śmiechem)*: Co o tym myślicie? Cierpliwość, czas, oto mo wynalazki. Chcecie, bym wam powiedział: tę właśnie cierpliwość u was n bardziej podziwiam. Teraz, panowie, możecie sobą rozporządzać. Cherea was więcej nie potrzebuje. Jednak niech Caesonia zostanie. I Lepidus. Mer także. Chcę z wami omówić organizację mego domu publicznego. Sprawia poważne kłopoty. *(inni powoli wychodzą. Kaligula śledzi oczyma Mucjusza)*

CHEREA: Słucham cię, Kajuszu. Co szwankuje? Czy personel jest nieodp wiedni?

KALIGULA: Nie, ale dochody nie są dobre.

MEREA: Trzeba podwyższyć opłaty.

KALIGULA: Mereo, straciłeś okazję, aby zachować milczenie. Ze względ na twój wiek te sprawy cię nie interesują i nie pytam o twoje zdanie.

MEREA: A więc dlaczego kazałeś mi zostać?

KALIGULA: Gdyż za chwilę będę potrzebował twego beznamiętnego zd nia. *(Merea odsuwa się)*

CHEREA: Jeśli mogę, Kajuszu, mówić o tym z namiętnością, powiem, nie należy zmieniać wysokości opłat.

KALIGULA: Oczywiście, jasna rzecz. Lecz musimy powetować to sobie i ścią zawartych transakcyj. Już wyjaśniłem mój plan Caesonii, która go wy wyłoży. Ja za dużo wypiłem wina i zaczynam być senny *(wyciąga się i zamy oczy)*

CAESONIA: Plan jest prosty. Kaligula tworzy nowe odznaczenie.

BONNARD: REWIA

R. 1890

CHEREA: Nie widzę związku.

CAESONIA: On jednak istnieje. To odznaczenie stworzy Order Cywiln Bohatera. Wynagrodzi on obywateli, którzy najwięcej odwiedzać będą c publiczny Kaliguli.

CHEREA: To jest jasne.

CAESONIA: Wierzę. Zapomniałam powiedzieć, że nagroda będzie udziel co miesiąc po zbadaniu bonów wstępu; obywatel, który nie otrzyma odzna nia po upływie dwunastu miesięcy, zostanie skazany na banicję lub śmierć.

LEPIDUS: Dlaczego na śmierć?

CAESONIA: Ponieważ Kaligula mówi, że to nie ma żadnego znacze Ważne jest, by mógł wybrać.

CHEREA: Brawo. Skarb dzisiaj pęcznieje.

(Kaligula na wpół otwiera oczy i widzi, że stary Merea na uboczu wyjm mały flakon i pije łyk)

KALIGULA *(leżąc)*: Co ty pijesz, Mereo?

MEREA: Środek przeciw mej astmie, Kajuszu.

KALIGULA *(idąc ku niemu, odsuwając innych i wąchając jego usta)*: Nie jest środek przeciw truciźnie.

MEREA: Ależ nie, Kajuszu. Żartujesz. Duszę się nocą i leczę się już od dł szego czasu.

KALIGULA: A więc boisz się, że zostaniesz otruty?

MEREA: Moja astma...

KALIGULA: Nie. Nazywajmy rzeczy po imieniu. Boisz się, że cię otr Podejrzewasz mnie i śledzisz.

MEREA: Nie, na wszystkich bogów.

KALIGULA: Rzucasz na mnie podejrzenia. W pewnym sensie wyzyw mnie!

MEREA: Kajuszu.

KALIGULA *(twardo)*: Odpowiedz mi. *(z naciskiem)* Jeśli bierzesz śro przeciw truciźnie, przypisujesz mi chęć otrucia ciebie.

MEREA: Tak.. to jest chciałem powiedzieć... nie.

KALIGULA: I od chwili, gdy sądzisz, że zdecydowałem się ciebie otruć, bisz co należy, by się sprzeciwić mej woli.

(Milczenie. Od początku sceny Caesonia i Cherea cofnęli się w głąb. Ty Lepidus śledzi dialog z miną zatroskaną)

KALIGULA *(coraz dobitniej)*: To oznacza dwie zbrodnie i jedną alter tywę, z której się nie ocalisz: albo ja nie chciałem cię uśmiercić i ty mnie poc rzewasz niesłusznie; mnie, swego cesarza. Albo chciałem tego, a ty — robaku przeciwstawiasz się moim projektom. *(Kaligula kontempluje starca z zadowo niem)* Hę, co mówisz, Mereo, o tej logice?

MEREA: Ona jest... ona jest bardzo ścisła, Kajuszu. Ale ona się do mnie da zastosować.

KALIGULA: To trzecia zbrodnia: uważasz mnie za durnia. Usiądź i słuc mnie dobrze. *(do Lepidusa)* Usiądźcie wszyscy. *(do Merei)* Z tych trzech zbro

na jest dla ciebie zaszczytna, a mianowicie druga — gdyż przypisując mi rną decyzję i przeciwdziałając jej, buntujesz się. Jesteś przywódcą, rewolucistą. To dobrze. *(ze smutkiem)* Bardzo cię kocham, Mereo. Dlatego będziesz zany za twoją drugą zbrodnię a nie za inną. Umrzesz po męsku, za bunt. *dczas tej mowy Merea kurczy się powoli na swym krześle)*

KALIGULA: Nie dziękuj mi. To całkiem naturalne. Masz. *(wręcza mu flai mówi uprzejmie)* Wypij tę truciznę.

(Merea wstrząsany łkaniem czyni głową znak odmowny)

KALIGULA *(niecierpliwi się)*: No, no.

erea próbuje teraz uciekać. Ale Kaligula dzikim krokiem dosięga go na końcu y, rzuca na niskie krzesło i po krótkiej walce wbija mu flakon w zęby zbija uderzeniem pięści. Po kilku atakach konwulsji Merea, z twarzą zalaną krwią i wodą, umiera)

KALIGULA *(podnosi się i machinalnie wyciera ręce)*

KALIGULA *(do Caesonii, podając jej kawałek flakonu Merei)*: Co to jest? dek przeciw truciźnie?

CAESONIA *(spokojnie)*: Nie, Kaligulo. To lekarstwo przeciw astmie.

KALIGULA *(patrząc na Mereę, po chwili milczenia)*: To nic nie szkodzi. ochę wcześniej, trochę później... *(wychodzi szybko, z miną niepewną, wycierając sobie ciągle ręce)*

LEPIDUS *(przygnębiony)*: Co trzeba robić?

CAESONIA *(z prostotą)*: Przede wszystkim, przypuszczam, odsunąć ciało. t zbyt brzydkie. *(Cherea i Lepidus biorą trupa i ciągną go za kulisy)*

LEPIDUS *(do Cherei)*: Trzeba działać szybko.

CHEREA: Trzeba by nas było dwustu. *(wchodzi młody Scypion. Dostrzegł Caesonię chce zawrócić)*

CAESONIA: Chodź tutaj.

SCYPION: Czego chcesz?

CAESONIA: Zbliż się. *(podnosi mu podbródek i patrzy w oczy. Po chwili)*

CAESONIA *(chłodno)*: Zabił twojego ojca?

SCYPION: Tak.

CAESONIA: Nienawidzisz go?

SCYPION: Tak.

CAESONIA: Chcesz go zabić?

SCYPION: Tak.

CAESONIA *(puszczając go)*: A więc dlaczego mówisz mi to?

SCYPION: Gdyż nie boję się nikogo. Zabić go, albo dać się zabić, to dwa soby, by z nim skończyć. Zresztą — nie zdradzisz mnie.

CAESONIA: Masz rację, ja cię nie zdradzę. Ale chcę ci coś powiedzieć — o raczej chciałabym powiedzieć temu, co jest w tobie najlepsze.

SCYPION: Co we mnie najlepsze — to moja nienawiść.

CAESONIA: Posłuchaj mnie. Chcę ci powiedzieć słowa zarazem oczywiste rudne. To są słowa, które, gdyby były naprawdę wysłuchane, dokonałyby ynej, definitywnej rewolucji na tym świecie.

SCYPION: A więc mów.

CAESONIA: Nie, pomyśl najpierw o twarzy twego ojca, gdy mu w wano język. Pomyśl o tych ustach pełnych krwi i o krzyku torturowa zwierzęcia.

SCYPION: Tak.

CAESONIA: Pomyśl teraz o Kaliguli.

SCYPION *(z całym akcentem nienawiści)*: Tak.

CAESONIA: Posłuchaj teraz; spróbuj zrozumieć!

(Wychodzi. Wchodzi Helikon)

HELIKON: Kaligula idzie za mną. Czy będziesz jadł, poeto?

SCYPION: Helikonie, pomóż mi.

HELIKON: To niebezpieczne, gołąbku. I nie znam się na poezji.

SCYPION: Mógłbyś mi pomóc. Wiesz dużo.

HELIKON: Wiem, że dni mijają i że trzeba się spieszyć z jedzeniem. W także, że mógłbyś zabić Kaligulę... i że on nie widziałby w tym nic złego.

(Wchodzi Kaligula, Helikon wychodzi)

KALIGULA: Ach, to ty. *(zatrzymuje się, jakby szukał postawy, któr zająć)* Od dawna cię nie widziałem. *(posuwając się wolno ku niemu)* C bisz — ciągle piszesz? Czy możesz mi pokazać ostatnie twoje sztuki?

SCYPION *(także i on źle się czuje, między nienawiścią a uczuciem, kt sam sobie nie umie określić)*: Piszę wiersze, Cezarze.

KALIGULA: O czym?

SCYPION: Nie wiem. Myślę, że o przyrodzie.

KALIGULA: Piękny temat. Olbrzymi. Co ona ci zrobiła, ta przyroda?

SCYPION *(wracając do poprzednich nastrojów)*: Pociesza mnie, że ni stem Cezarem.

KALIGULA: Ach, ty sądzisz, że mogłaby mnie pocieszać w smutk jestem cesarzem?

SCYPION *(ta sama gra)*: Na honor, ona już wyleczyła cięższe rany.

KALIGULA *(z dziwną prostotą)*: Rany? Mówisz mi to ze złośliwością. dlatego, że zabiłem twojego ojca? Gdybyś jednak wiedział, jak trafne je słowo... Rana. *(zmieniając ton)* Tylko nienawiść może ludzi uczynić i gentnymi.

SCYPION *(sztywny)*: Odpowiedziałem na twe pytanie o przyrodzie.

KALIGULA *(siada, patrzy na Scypiona, potem chwyta mu nagle ręce i mocą przyciąga go do swoich nóg. Bierze jego twarz w ręce)*: Powiedz mi poemat.

SCYPION: Proszę cię, Cezarze, byś tego nie żądał.

KALIGULA: Dlaczego?

SCYPION: Nie mam go ze sobą.

KALIGULA: Czy sobie nie przypominasz?

SCYPION: Nie.

KALIGULA: Powiedz mi przynajmniej, co on zawiera?

CYPION *(ciągle sztywny i jakby z żalem)*: Mówiłem tam o pewnym przy-
rzu.
KALIGULA *(przerywając, tonem kontemplacyjnym)*: ...między ziemią a stopą
zką.
CYPION *(zdziwiony, waha się i mówi dalej)*: Tak, to mniej więcej to. Mó-
em także o linii wzgórz rzymskich i o tym uspokojeniu ulotnym i wstrzą-
ącym, które sprowadza wieczór.
KALIGULA: ...o krzyku jaskółek na niebie zielonym.
SCYPION *(nieco bardziej się poddając nastrojowi)*: Tak, jeszcze i o tym.
tej minucie subtelnej, gdy niebo, pełne jeszcze złota, nagle ukazuje w jed-
chwili inne swe oblicze, obsypane lśniącymi gwiazdami.
KALIGULA: ...o zapachu dymu, drzew i wód, który wznosi się wtedy
iemi ku niebu.
SCYPION *(całkowicie podbity)*: ...O krzyku koników polnych i powrotnym
dku upału, o psach, stukocie ostatnich wozów, o krzyku chłopów.
KALIGULA: I o drogach zanurzonych w cieniu drzew mastyksowych czy
vnych.
SCYPION: Tak, tak. Wszystko to, właśnie. Ale skąd ci to tak dobrze znane?
KALIGULA *(przyciskając Scypiona do siebie)*: Nie wiem. Może dlatego, że
hamy te same prawdy. I może także dlatego, że można zawsze się porozu-
ć co do uczuć nieokreślonych.
SCYPION *(drżąc, kryje swą głowę na piersi Kaliguli)*: Ach mniejsza o to,
to wszystko przybiera we mnie postać miłości.
KALIGULA *(ciągle go głaszcząc)*: To cnota wielkich serc, Scypionie. Gdy-
n przynajmniej mógł mieć twą przejrzystość. Ale zbyt dobrze znam siłę mego
ywiązania do życia; nie zaspokoi się przyrodą. Nie możesz tego zrozumieć.
teś z innego świata. Jesteś czysty w dobrym, jak ja jestem czysty w złym.
SCYPION: Mogę zrozumieć.
KALIGULA: Nie. Jest we mnie coś, jakieś jezioro milczące, jakieś zgniłe
liny. *(nagle zmieniając ton)* Twój poemat musi być piękny. Lecz jeśli chcesz
go zdania...
SCYPION *(ta sama gra)*: Tak.
KALIGULA: Temu wszystkiemu brak krwi.
ypion jak ukłuty przez żmiję odskakuje nagle w tył i patrzy na Kaligulę
drazą. Ciągle się cofając, mówi głosem głuchym, wpatrując się uporczywie
w Kaligulę)
SCYPION: Ach, potworze, nędzny potworze, jeszcze raz grałeś komedię.
ż, grałeś komedię? Jesteś z siebie zadowolony?
KALIGULA *(z odrobiną smutku)*: Jest nieco prawdy w tym, co mówisz.
ałem.
SCYPION *(tak samo)*: Jakże cuchnące i krwawe musisz mieć serce. Ach, jak
si cię torturować tyle nienawiści i zła.
KALIGULA *(cicho)*: Milcz teraz.
SCYPION: Jak cię żałuję i jak cię nienawidzę...

KALIGULA *(z gniewem)*: Milcz.

SCYPION: Jakąż musisz odczuwać brudną samotność!

KALIGULA *(wybuchając, rzuca się na niego, chwyta za kark i wstrzą*
Samotność. Czy ty ją znasz, samotność? Samotność poetów i ludzi bezsilny
Samotność? Ale jaka? Ach, ty nie wiesz, że w samotności nie jest się samotn
nigdy. I że wszędzie towarzyszy nam ten sam ciężar przyszłości i przeszl
Istoty, któreśmy zabili, są wraz z nami. A z nimi jeszcze sprawa byłaby łat
Lecz te, które się kochało, których się nie kochało, a które kochały nas. Ż
pragnienia, gorycz i słodycz, prostytutki i zmowa bogów. *(puszcza go i cofa*
na swoje miejsce) Sam. Ach! Gdybym przynajmniej zamiast tej samotn
zatrutej obecnościami cudzymi, którą mam, mógł doznawać smaku pr
dziwej samotności, milczenia i drżenia drzew. *(z nagłym zmęczeniem)* San
ność. Nie, Scypionie. Ona jest zaludniona zgrzytaniem zębów i cała rozbrzmi
hałasami i zagubionymi krzykami. U boku kobiet, które pieszczę, gdy noc
zamyka nad nami i gdy myślę, odległy od mego nagle zaspokojonego ciała
wreszcie zdobędę trochę samego siebie pomiędzy życiem i śmiercią, cała n
samotność zapełnia się zapachem rozkoszy, pod pachami kobiety, która drze
jeszcze obok mnie.

(Ma spojrzenie człowieka wyczerpanego. Długie milczenie)

SCYPION *(przechodzi za Kaligulę i zbliża się, z wahaniem. Wyciąga r*
ku Kaliguli i kładzie na jego ramieniu. Kaligula nie odwracając się przykry
ją swoją ręką)

SCYPION: Każdy człowiek ma w życiu jakąś słodycz. To mu pozwala
dalej. Ku niej zwraca się, gdy się czuje zbyt zużyty.

KALIGULA: To prawda, Scypionie.

SCYPION: Czy w twoim życiu nie ma nic, co by odgrywało rolę podob
Coś zbliżonego do łez, ucieczki milczących?

KALIGULA: Jest jednak coś takiego.

SCYPION: Co?

KALIGULA *(powoli)*: Pogarda.

Kurtyna

Przełożył *Wojciech Natanso*

WIDZĘ SZALONYCH

Widzę szalonych którzy
chodzili po morzu
wierzyli do końca
i poszli na dno

teraz jeszcze przechylają
moją łódź niepewną

odtrącam te sztywne
dłonie okrutnie żywy

odtrącam rok za rokiem.

DRZEWO Z ŻALU

Rośnie cały dzień
drzewo z żalu
drzewo z deszczu
mgły słów i milczenia

w stalowe żebro mostu
uderzył
pociąg pośpieszny

we wnęce którą zostawił
inżynier dla biednych
czekam swego odejścia

mój żal wznosi się i opada
jedna łza rozpuściła
ten świat z żelaza
betonu i złota

To ty jesteś koroną
drzewa które rośnie
we mnie od rana
do nocy.

ZABAWA W KONIE

Kanarek żółty
jak cytryna
w drucianym koszyku

babcia w czepku
złowiona
w siatkę zmarszczek

ojciec z czołem ukrytym
w chmurze dymu

chłopcy rżą
rozpuszczają grzywy na wiatr
biją kopytem
w niecierpliwą ziemię

matka chwyciła
wspaniałego rumaka
w białych szelkach
i całuje kwaśną mordkę
pełną szczawiu.

ALFRED WYSOCKI

TRZY SPOTKANIA Z REYMONTEM

PIERWSZE SPOTKANIE

Kraków, rok 1899. Po dziesięciomiesięcznym pobycie w Berlinie powróciłem do kraju i miałem przygotowywać się do ostatniego rygorozum prawa. Ale przeszkadzały mi w tym złe nawyki, jakich nabrałem w towarzystwie Stacha Przybyszewskiego i jego żony, spędzając z nimi zbyt wiele czasu w różnych knajpach Charlottenburga i Nieder-Schönhausen, dokąd Stach przeniósł się z miłego mieszkania przy Kantstrasse. W Krakowie wysiadywałem też więcej w kawiarni Schmidta na rogu Szewskiej i plant, gdzie królował nasz bankier, płatniczy Bizanc, aniżeli na uniwersytecie.

U Schmidta zastawałem stale Stasinka Sierosławskiego, który nie marzył jeszcze o przyszłych swoich laurach w „Zielonym Balonіku", Karola Rakowskiego starającego się właśnie o przyjęcie do redakcji *Czasu*, Kazika Krzyształowicza, któremu rodzice kazali koniecznie uczyć się prawa, a on wolał grać na fortepianie, malarza Procajłowicza, Adolfa Nowaczyńskiego, wybijającego się na wierzch poetę Włodzia Perzyńskiego, brodacza Kleczyńskiego... Przychodzili tam także i inni, starsi, poważniejsi goście: Rudolf Starzewski z *Czasu*, Adam Grzymała-Siedlecki, Adam Cybulski (późniejszy tłumacz Wyspiańskiego na język francuski), chudy jak szczapa o wilczym apetycie Orkan i inni.

Ale nasza najściślejsza kompania składała się z samych młokosów podszytych próżniactwem, pędziwiatrów, kandydatów na jakiś nasz swoisty Parnas, o który zresztą niewieleśmy dbali. Ideałem Stasinka było np. znaleźć kogoś tak naiwnego, który pożyczyłby mu „do jutra" dwie „szóstki". Za te pieniądze można było nabyć paczkę tytoniu za 8 groszy i zjeść u Deptucha na Szewskiej olbrzymią kiszkę smażoną z kartoflami.

Byliśmy zresztą wszyscy w stałych kłopotach finansowych, bo nawet zamożniejsi rodzice, zaniepokojeni sposobem naszego „kształcenia się" na Uniwerku, cofali lub zmniejszali do minimum nasze apanaże.

Mimo że miałem za sobą dopiero kilka felietonów drukowanych w warszawskim *Słowie* i kilkanaście korespondencyj z Berlina w *Nowej Reformie*, cieszyłem się pewnym autorytetem jako ten, który znał osobiście Przybyszewskiego i Młody Berlin. Opowiadałem cuda nieco koloryzowane o muzyce Stacha, o jego studiach nad „Czarną Mszą", która budziła zawsze największe

zainteresowanie, o ucztach Sardanapala (w rzeczywistości: mała wieprzowa *mit Sauerkraut*, bo to była najtańsza potrawa) „Pod Czarnym Prosięciem", gdzie grał Ansorge, deklamował Ryszard Dehmel, a Maks Dauthendey przechwalał się swymi zboczeniami...

Zdawało nam się wówczas, że to było dopiero prawdziwe, pełne, wartościowe życie, a nie ta zaśniedziała wegetacja małego miasteczka. Pozowaliśmy na dekadentów, którym wszystko już zbrzydło i wszystko się znudziło. Chcieliśmy dawać się porywać fantazji nie liczącej się ze zdrowym rozsądkiem i krzyczeliśmy głośno, że mamy już dosyć panowania chłodnego rozumu. Ot! marzyły nam się starogreckie hetery i uczty z wieńcami róż na skroniach. A musieliśmy kontentować się barchanowym *dessous* kucharek, woniejących rondlem i rosołem. Stąd głęboko tkwiące nurty niezadowolenia, wydobywającego się na zewnątrz najczęściej w formie brawurowej drwiny i szyderstwa.

Typowym wizerunkiem tego rodzaju był Adolf Nowaczyński. Nie mówiłem z nim nigdy o tym, lecz jestem niemal pewny, że tylko chęć protestu i wyrwania się z oków tego życia, jakie nas wszystkich czekało, popchnęło go do wybryku, zakończonego w areszcie policyjnym. Oto w dniu zamordowania cesarzowej Elżbiety Nowaczyński wyskoczył na stół kawiarni przy ul. Lubicz i krzyknął głośno: „Niech żyje Luccheni" — właśnie ten, który zabił Bogu ducha winną cesarzową austriacką. Nowaczyński był synem poważanego radcy sądu krajowego w Krakowie, więc sprawę zatuszowano, kazano mu tylko wyjechać. A jemu właśnie o to wyłącznie chodziło. Po patetycznej scenie zerwania z „mydlarską" rodziną, Ada — tak nazywaliśmy Nowaczyńskiego — udał się do Monachium i tam nauczył się wertowania miesięczników i notowania wszelkich nazwisk literackich różnych ras i krajów, aby nimi epatować czytelników *Życia*, *Krytyki* i *Naprzodu*. Licząc na ignorancję przeciętnego czytelnika pisał z początku bezkrytycznie wszystko, co mu na myśl przyszło. Obwieszczał np. światu, że odkrył genialnego poetę, którego nazwał „Białym Błaznem", a w rzeczywistości nazwano go gdzieś w Niemczech „Mądrym Błaznem" *(Der weisse Klown* zamiast *der weise Klown)*.

Mimo tych różnych sowizdrzalskich harców i swawoli Nowaczyńskiego, który po powrocie z Monachium przezwał się Neuwertem, czuło się w nim już wówczas zakrój na bardzo błyskotliwego pisarza. Ulubionym jego żywiołem była zawsze napastliwa, łobuzerska drwina i chęć ośmieszania wszystkiego i wszystkich. Ada żył np. w wielkiej przyjaźni z Konradem Rakowskim, razem też wyjechali gdzieś na wieś, zaproszeni przez krewnych czy znajomych Rakowskiego. I cóż czyni potem nasz rudy warchoł? Oto pisze złośliwą nowelę, w której obrzuca błotkiem swego przyjaciela Konrada i swoich wiejskich gospodarzy!

Memu sercu najbliżsi byli wówczas Włodzimierz Perzyński i Adam Grzymała-Siedlecki. Perzyński, zwany Perzem, uwielbiał d'Annunzia, nosił tak jak on czarny halsztuk, był w mowie swej kwiecisty, a w ruchach wykwintny, najczęściej się uśmiechał i pogodnie pokpiwał sobie z życia i z nas wszystkich.

I to był właściwie ton zasadniczy naszych wzajemnych stosunków, naszych rozmów...

Kiedy potem widywałem na scenie komedie Perzyńskiego, przypominały mi się nasze rozmowy na krakowskich plantach i u Schmidta, to tropienie różnych zakłamań i błędów, naświetlanych przez nas z pewną dobrotliwością i pobłażaniem, boć i sami nie byliśmy bez winy. I to ciekawe, że żyjąc tak blisko z Perzem nie usłyszałem od niego nigdy ani słowa, które wskazywałoby na jego zainteresowanie teatrem. Był wówczas (1899) tylko poetą pełnym sentymentu i liryzmu, a mimo to w pięć lat później wystawił już „Lekkomyślną siostrę", w której okazał się urodzonym człowiekiem teatru. I kto wie, czy już wtedy nie zbierał sobie spomiędzy nas wzorów dla swych postaci scenicznych, które, tak jak my, buntowały się przeciw życiu, jakie ich czekało, a czuły w sobie brak sił, wytrwałości i energii do walki z szarą a tak mało ponętną rzeczywistością.

Stroiliśmy się w szatę Płoszowskich, czytywaliśmy warszawski *Głos*, *Tägliche Rundschau* i berlińską *Zukunft*, studiowaliśmy Bahra, Alfreda Altenberga i Schnitzlera (Młody Wiedeń), a rzadziej Francuzów, których periodyki należały w Krakowie do rzadkości. I okłamywaliśmy się także sami, żyjąc podwójnym życiem — tym, które odkryliśmy w myślach wyzwalającej się z pęt materializmu Europy i naszym własnym, biednym żywotem studenta i początkującego literata.

Adaś Siedlecki był z nas jeżeli nie najpoważniejszy, to w każdym razie do zawodu pisarza najlepiej przygotowany. Podczas gdy galicjanie kształcili się przeważnie na wzorach niemieckich i znali najlepiej ten język, królewiacy przywozili ze sobą zamiłowanie do literatury francuskiej i rosyjskiej, którą przeciętny ogół współczesny mało się interesował.

Tacy to ludzie zasiadali w kawiarni Schmidta, gdy pewnego poobiedzia zjawił się tam, prowadzony przez pielęgniarza pod rękę, jakiś młody, bladawy, lecz doskonale ubrany pan. Z miną lorda zamówił kawę mrożoną, uchodzącą w naszych oczach za szczyt rozrzutności, i pudełko „egipskich". Bizanc wnet się dowiedział, że jest to pacjent lecznicy Gwiazdomorskiego i nazywa się Reymont. Znaliśmy już jego „Pielgrzymkę do Jasnej Góry", „Komedjantkę" i rozrzewnialiśmy się niedawno żałosną idyllą „Lili", więc gdy przybył znów nazajutrz, powitaliśmy go hałaśliwie i serdecznie.

Przesuwając często ręką przez bujną, w tył zaczesaną czuprynę opowiadał nam Reymont o szoku nerwowym, jakiego doznał podczas katastrofy kolejowej w Królestwie, i o procesie wytoczonym dyrekcji kolei warszawsko-wiedeńskiej, która musi mu zapewnić dożywotnią rentę, bo on już tak jak dotąd pisać nie potrafi. Na szczęście kolej wolała mu później wypłacić 40.000 rubli, bo gdyby zgodziła się na propozycję adwokata Reymonta, byłaby cofnęła mu rentę po sukcesach „Chłopów" i nagrodzie Nobla.

Reymont narazie leczył się zapamiętale — na koszt dyrekcji kolei — w sanatorium, nie pił tam i nie palił, za to u Schmidta stawiał sobie i nam gęste kolejki i opowiadał o swym życiu.

Było ono jak z bajki. Zaczęło się od pasania boso krowy. Potem przyszła szkoła i praca zarobkowa. Był kolejno czeladnikiem krawieckim, pomocnikiem geometry, aktorem, urzędnikiem kolejowym, mnichem i znów kolejarzem, a ciągle poetą piszącym liche wiersze po kryjomu, przy świeczce kupionej za cenę kolacji. Wszystkie te przeobrażenia Reymonta widzieliśmy kolejno przed sobą, bo opowiadał o nich z szaloną ruchliwością maski, rąk i oczu i odgrywał te role, z których każda miała swój wyraz i swój odmienny charakter.

Stasinek Sierosławski mówił potem, że Reymont pewno fantazjuje i że w tych opowieściach musi być wiele blagi, ale to nie osłabiło bynajmniej naszego podziwu i naszych sympatyj dla tak porywającego *causeura*.

Odprowadzałem go razu pewnego do lecznicy i skarżyłem się na tę duszną atmosferę Krakowa, która nas wszystkich gnębi. Z drugiej strony, patrząc w Berlinie na żebracze życie bez jutra Przybyszewskiego, miałem wrodzony lęk przed zejściem z tej ścieżki, jaką wskazywano w Galicji każdemu młodemu akademikowi: urząd, złoty kołnierz, brzuszek, „dwie gruszki do poduszki" i *...finita la commedia!*

Reymont namawiał mnie więc na przeniesienie się do Warszawy. Panują tam bowiem zgoła odmienne stosunki w świecie dziennikarsko-literackim, które pozwolą mi wcześniej czy później wyjechać do Paryża. — Każdy człowiek — mówił — mający pretensje do takiego czy innego talentu powinien przeżyć dłuższy okres czasu w Paryżu!

Ciekawy to był objaw. Reymont uwielbiał Francję, jej kulturę, jej urok, kochał Paryż i nigdzie mu się tak łatwo i tak dobrze nie pracowało, jak właśnie tam, a nie mógł się nigdy nauczyć języka francuskiego.

Chodziliśmy jeszcze przez chwilę przed lecznicą, którą Reymont zamierzał wnet opuścić, bo ugoda z koleją miała być już zawarta, więc wybierał się do Warszawy, aby odebrać pieniądze i wyjechać na dalszą, jak mówił, kurację do Włoch. Naborykał się tyle z biedą, z tylu pieców chleb jadał, nieraz gorzki, że mimo młodości miał rozwagę, spryt i umiejętność chodzenia koło interesów jak stary i doświadczony człowiek. I wtedy już marzył o kawałku własnej ziemi. — Wy sami urodziliście się na wsi — mówił — więc zrozumiecie tę moją tęsknotę za oknem umajonym pachnącym groszkiem czy rezedą, przez które widziałbym świat mojego dzieciństwa, kiedym to bosy pasał krowy i słuchał cykania świerszczy w gorący letni dzień.

Znikł nam też Reymont wnet z oczu i zostaliśmy znów sami z naszymi małymi troskami i dyskusjami. Jego temperament, bujność życia, dar przeżywania całym sobą każdej opowiadanej historii — budziły w nas, kilku jego znajomych z krakowskiej kawiarni, tym większą tęsknotę za owym światem dalekim, który tak nęcąco przedstawiał.

Nawet cichy, tajemniczo uśmiechnięty Stanisław Lack mówił: musimy koniecznie wyjechać z Krakowa. Nie przeczuwał, biedny kaleka, jedna z najczystszych duchowo postaci naszego grona, że gotuje mu się inny wyjazd — tam, skąd się już nie wraca.

Ale młodość łatwo zapomina. Przyszły nowe zdarzenia i przestało się mówić

o naszym hojnym Amfitrionie — Reymoncie. Szczepański, zwany Wiedeńczykiem, autor naprawdę pięknych wierszy „Srebrne noce", założył w Krakowie w najtrudniejszych warunkach tygodnik wyłącznie literacki, *Życie*, który potrafił skupić wiele dotąd nieznanych a naprawdę wartościowych talentów. Wydawnictwo to było naturalnie deficytowe. Szczepański mógł, obniżając znacznie jego poziom, zjednać sobie więcej abonentów. Ale nie chciał tego uczynić i przekazał *Życie* Sewerowi (Maciejowskiemu), który sprzedał właśnie powieść „Nafta" i miał pieniędzy jak lodu. Cóż to za kochany był człowiek! Powstaniec, komisarz rządu narodowego, więzień Josefstadtu, rolnik, to znów korespondent londyński — był, mimo tylu różnych metamorfoz, zawsze tym samym pełnym humoru, zadzierzystym, jowialnym i pogodnym szlachciurą wiejskim. Była w nim jakaś naiwność, która rozbrajała, wrodzona uczynność, szlachetność uczuć, jednająca mu serca wszystkich. Czasem bałaguła i cygan, a czasem dostojny kolator dużej wioski, przed którym gromada czapkuje i w ręce go całuje.

Ten to „bajecznie kolorowy" Sewer — przypominał go później Włodzimierz Tetmajer — powierzył redakcję *Życia* dr Arturowi Górskiemu. Był on starszy od nas o trzy czy cztery lata, ale powagę miał taką w sobie, że żaden z naszych sowizdrzałów nie odważył się na jakąkolwiek z nim poufałość. Przyszły autor „Monsalwatu" pisywał wówczas niedzielne felietony w radykalnym *Dzienniku Krakowskim* i narażał się nieraz konserwatywnej opinii miasta śmiałością myśli i poglądów. Pamiętam, że wojował zajadle z redaktorem *Głosu Narodu* dr Józefem Orłowskim i pierwszy odkrył właściwe oblicze tego „jerozolimskiego lampiarza".

Górski wziął sobie do pomocy Adama Grzymałę-Siedleckiego i mnie. Pisywałem w peticie drobiazgi artystyczne i pomniejsze recenzje teatralne oraz robiłem korektę.

Zajmowaliśmy dwa pokoje w domu ojca dzisiejszego historyka sztuki dr Franciszka Kleina przy ul. Gertrudy. Pierwszy pokój był biblioteką, pracownią i moją — sypialnią, na wypadek, gdybym nie zdążył wrócić do domu w Piaskach Wielkich. Ale ponieważ zdarzało się to niemal stale, więc osiadłem tam na dobre. Rano przychodził Adaś Siedlecki i pierwsze jego słowa były: — Cóż, był? — Znaczyło to, że pytał o listonosza, który od czasu do czasu przynosił prenumeratę miesięczną za *Życie*, wynoszącą, o ile pamiętam, dwie korony! Wpisywaliśmy więc je do księgi przychodów i brali od razu „zaliczkę" na pensję, a pozostawiwszy dla Górskiego kartkę szliśmy na plac Dominikański. Była tam cukierenka, gdzie podawano największe chyba na świecie lukrowane rożki z makiem. Mój Boże! Jadłem potem ciastka u Dehmla w Wiedniu, u Florianiego w Wenecji, u Rumpelmeyera i Reya w Paryżu, u Lardellego w Warszawie, na Puerta del Sol w Madrycie, lecz przysięgam, że nigdzie nie smakowały mi one tak bardzo, jak owe pachnące, pulchne, rozpływające się w ustach rożki na placu Dominikańskim!

Z finansami *Życia* były zawsze wielkie kłopoty. Żaden z nas nie brał pensji poza tymi kilku koronami zaliczek, mimo to prenumerata nie starczyła nawet

na opłatę komornego. Sewer opłacał najpierw z własnej kieszeni drukarnię i papier, a potem wydobywał od różnych swoich przyjaciół po kilkaset koron na najniezbędniejsze wydatki. Klisze dawali sami artyści.

Najoporniejszy z nich był Axentowicz, któremu nie zależało tak dalece na reklamie, bo znał go już wówczas Paryż i Wiedeń. „Wyprawy na chytrego ormianina" były też najczęściej mnie — bez skutku — powierzane.

W tych najcięższych może dla *Życia* czasach ogłosił Artur Górski swój programowy cykl artykułów „Młoda Polska", który narobił wiele szumu nie tylko w Krakowie, lecz i na prowincji i przysporzył nam garść nowych zwolenników. Ale o opędzeniu kosztów wydawnictwa nie było nadal mowy.

Wówczas — a było to lato 1898 — doszliśmy do przekonania, że w tych warunkach *Życia* dalej prowadzić nie można. Pismo tego pokroju okazywało się potrzebne. Dowodziły tego listy, jakie otrzymywaliśmy z aplauzem i zachętą. Chodziło więc tylko o to, aby go uczynić popłatnym. W jaki sposób? Że to u nas ludzie zagraniczni mogli zawsze liczyć na powodzenie, a egzotyzm był u nas bardzo pociągający, więc ktoś zaproponował Przybyszewskiego, aby jemu, autorowi „Confiteor", „Totenmesse" i „Dzieci Szatana" oddać *Życie*. Ha! To był doprawdy pomysł. Przybyszewski opuścił już Berlin, był jakiś czas u Lutosławskiego w Hiszpanii, potem tułał się po Paryżu i Pradze.

Projekt sprowadzenia go do Polski przyjęto z ogólnym uznaniem. Tylko Sewer przypomniał sobie, że ja jeden znałem Przybyszewskiego osobiście i zapytał mnie o zdanie. Cóż miałem odpowiedzieć? Patrzyłem na jego życie w Berlinie i wiedziałem dobrze, że nie jest zdolny do systematycznej pracy redaktorskiej. Ale łudziłem się nadzieją, że zetknięcie się z krajem ojczystym i zerwanie z rozpitą bohemą berlińską wpłynie na niego korzystnie. Był to bądź co bądź człowiek, o którym później napisał Brzozowski: „Przybyszewski wyposażył mnie na całe życie w głód żywej, powstającej we własnej duszy prawdy". Nie wyjawiłem więc żadnej z moich wątpliwości i przytaknąłem myśli powierzenia *Życia* Przybyszewskiemu.

DRUGIE SPOTKANIE

Moje górnolotne zamysły i projekty, o których marzyłem w księżycowe noce na krakowskich plantach, skończyły się, jak to zwykle bywa, na niczym. Okazało się, że większość z nas była, jak mówił Stach, „pospolitymi mydlarzami", więc jeden poszedł na praktykę do sądu, drugi przyczepił się do Konserwatorium, Boy-Żeleński zaczął naprawdę uczyć się do ostatniego rygorozum medycznego, a ja przeniosłem się do Lwowa i zostałem cesarsko-królewskim konceptowym praktykantem! Wysoka ta godność dawała mi po dwu latach praktyki 88 K. miesięcznie, dwa kilo świec, spory kłębek czarno-żółtego sznurka, sześć piór gęsich i woreczek piasku. Był to przepis z czasów Józefa II, kiedy urzędowało się wieczorem przy świecach, pisało gęsim piórem,

posypywało akta piaskiem i zszywało je sznurkiem. W namiestnictwie świecono od dawna elektryką, pisano „stalkami" i używano bibuły, ale nikomu nie przyszło na myśl cofnąć to przestarzałe rozporządzenie.

Jeden z moich urlopów spędziłem w Norwegii, a *Tygodnik Ilustrowany* ogłosił kilka listów z tej podróży. Przeczytał je namiestnik Leon Piniński, były profesor uniwersytetu, sam pisarz bardzo wykwintny, i odwołał moje przeniesienie do Nowego Sącza, przydzielając mnie do redakcji urzędowej *Gazety Lwowskiej*.

Królował tam wówczas radca dworu Adam Krechowiecki, autor wielu powieści historycznych, które cieszyły się równą niemal z Sienkiewiczem poczytnością, surowy i wymagający zwierzchnik, ale poza redakcją doskonały towarzysz i bardzo interesujący *causeur*. Związany z teatrem, bliskim jego niestarzejącemu się sercu, pisywał krytyki teatralne, które ja potem przejąłem, wyręczając go na razie w sprawozdaniach ze wznowień, występów gościnnych itd. I biada mi, gdy pochwaliłem kogoś, kto był chwilowo u szefa w niełasce, lub zganiłem faworytkę czy faworyta. Z ostatniego pokoju redaktora dochodziły wówczas ciężkie westchnienia, potem wzywania na pomoc wszystkich świętych, wreszcie gromkie wezwanie przed swe oblicze.

Padrone miał naprawdę dar dokuczliwego słowa, gładkiego docinka i dotkliwego szyderstwa. Człowiek opuszczał jego gabinet skruszony, zmalały, zawstydzony. Ale uczył nas za to pisać po polsku. Trzeba było nieraz artykuł przerabiać dwa i trzy razy, zanim go oddał do druku, sam zresztą świecił nam przykładem swą wzorową polszczyzną, stylem jasnym i prostym, układem myśli logicznym i trafnym.

Mówiło się wówczas wiele o teatrze Antoine'a w Paryżu, o wspaniałych a nowych efektach światła, draperii i dekoracji Anglika Gordona Craiga. Więc korzystając kiedyś z dobrego humoru Krechowieckiego poprosiłem go o dwumiesięczny urlop, który mógłbym spędzić w Paryżu.

I, o dziwo, „Krech" się zgodził. W ten sposób znalazłem się w jesieni 1903 roku nad Sekwaną.

Dostawało się wówczas wolną kartę I klasy aż do granicy szwajcarskiej i płaciło z Buchs do Paryża 80 koron. Po dwu blisko dniach jazdy dotarłem tam uszczęśliwiony, zająłem przy *rue* St. Jacques pachnący lawendą, kurzem i starością zniszczony pokoik i po chwili byłem już na dole. Nie chciałem tracić czasu. Zdawało mi się, że muszę najpierw zasiąść w *Café de la Paix* i położyć rękę — jak mówił Podfilipski — na pulsie świata, a wieczór spędzić u Antoine'a. Przede wszystkim u Antoine'a! Pytam tedy właścicielki hoteliku, otyłej damy w czarnej jedwabnej sukni, gdzie jest Antoine?

— Antoine, Antoine — powtarza obojętnymi usty. — Nie znam. Nie znam. Proszę popatrzeć do książki telefonicznej.

Zdobywam nareszcie adres i przed dziewiątą jestem na miejscu. Myślałem, że będą tłumy, walka o bilety, awantura... To wszystko było może kiedyś, przed dziesięciu laty, kiedy skromny urzędnik paryskiej kompanii gazowej Antoine porwał się na wystawienie „Potęgi ciemnoty" Tołstoja, granej przez

samych dyletantów. Jego pierwszymi aktorami byli: urzędnik komisariatu policji, urzędnik ministerstwa skarbu, architekt, agent win, chemik, krawcowa, hafciarka i panna sklepowa. *Chez le comédien le métier est l'ennemi de l'art* — mówił Antoine, powtarzając chętnie powiedzonko Dumasa syna, że łatwiej zrobić dobrego aktora ze strażaka, aniżeli z najlepszego ucznia konserwatorium. Otóż Paryżanie, przyzwyczajeni od wieków do tego, że tylko zawodowy aktor może im dać prawdziwe wzruszenie artystyczne, lecieli oglądać owych wczorajszych komisarzy i szwaczki na scenie.

Ale z biegiem lat złagodniały nowatorskie zapędy Antoine'a. Pozostał jednak zawsze wierny tej zasadzie, że nie wolno współczesnemu aktorowi zgrywać się na scenie według starych wzorów, które muszą ustąpić tej najlepszej, jedynie prawdziwej szkole, jaką jest życie. Toteż teatr Antoine'a był, czy starał się być wierną kopią życia, takiego, jakim ono jest w istocie, bez żadnych retuszów i upiększeń. Aby zaś cel ów osiągnąć musiała każda, najmniejsza rola być z niezwykłą drobiazgowością przemyślana i opracowana, a gra zespołu tak zniwelowana, aby żaden aktor nie wysuwał się ani przez chwilę na pierwszy plan i żaden aktor nie grał lepiej czy gorzej od drugiego.

Lecz kiedy oswoiłem się już z tym nowym dla mnie ośrodkiem teatralnym, pomyślałem sobie: — Ha! „U nas we Lwowie" — a były to czasy Pawlikowskiego — zdarzają się przedstawienia, stojące na tym samym poziomie. Gdyby zresztą Pawlikowski i Solski mieli tyle czasu do przygotowania każdej premiery co Antoine, to osiągnęliby zapewne te same lub bardzo podobne wyniki.

Wracając z teatru wstąpiłem po drodze do kawiarni Rotonde, na rogu bulwaru St. Michel i Panteonu. Było już dobrze po północy, więc na sali siedziało tylko kilkanaście osób. Udaję starego paryżanina i zamawiam non szalancko czarną *avec* (z koniakiem), pijąc ją potem z chłopięcą wprost radością. To nie jest jakaś scena z „Bohème", tylko tam, naprzeciw mnie, siedzą naprawdę studenci ze swymi kochankami, a przed nimi piętrzą się spodki na znak, co zjedli i wypili. Robi się przez chwilę ciszej i oto słyszę odgłosy polskiej mowy. Rozglądam się wkoło i po drugiej stronie widzę Reymonta, Antoniego Potockiego, dr Felicję Nossig i Jana Augusta Kisielewskiego.

Reymont trochę przytył, wyglądał jak zawsze dostojnie. Przedstawia mnie swojej żonie, przystojnej, pulchnej blondynie, i zaprasza zaraz na śniadanie. Szedłem tedy nazajutrz wzdłuż Ogrodu Luksemburskiego i miałem przed sobą tę naprawdę jedyną na świecie perspektywę ulicy paryskiej. Przesłania ją jakby błękitna mgiełka, która rozmazuje twarde kontury domów i nagich drzew i powleka je specjalną patyną, na którą składa się cała gama najdelikatniejszych barw prześwieconych złotem jesiennego słońca. Każda linia nabiera w niej miękkości, staje się zaokrąglona i świetlista.

Idąc szparko wdychałem pełną piersią zapachy ziemi i więdnących liści Ogrodu Luksemburskiego i zadzwoniłem u Reymontów przy bulwarze Montparnasse — o kwadrans za wcześnie.

Przywitała mnie pani domu w ponętnym szlafroczku i prosiła, abym za

BONNARD: GRA W KARTY

R. 1905

czekał, bo Reymont — jak go nazywała — pracuje dokładnie do pierwsz
i nie wolno mu przeszkadzać.

Siadłem tedy w kącie i przeglądałem rozłożone na stole tygodniki wa
szawskie. Gdy wybiła pierwsza, posłyszałem w drugim pokoju jakieś brzydk
słowo i odgłos odsuwanego krzesła. Po chwili zajrzał Reymont w bogaty
wschodnim szlafroku, przewiązany sznurem z kutasami, całkiem tak, jak
Kostrzewski malował, i zaprosił mnie do siebie.

— Widzicie, jak ja tu orzę. Od dziewiątej do pierwszej, a czasem i c
poobiedzie. Piszę trzecią część „Chłopów". Szkic mam już gotowy... I pokaz
mi zeszyt ceratowy, gęsto zapisany i poznaczony niebieskim ołówkiem.
Próżniak jestem — mówił Reymont — więc sobie wydzielam na każdy dzi
robotę i póty nie wychodzę, póki jej nie skończę. A po obiedzie idę do k
wiarni i śmiech to mówić, ale na tych paryskich bulwarach widzę prz
sobą moją kochaną wioskę i słyszę, jak Antek rozmawia z Hanką albo z J
gusią, widzę jak jadą do lasu, orzą czy sieją, patrzę na bursztynowe pn
sosny, na wnętrze lasu zasypiającego w ciszy, na złote rżysko czy zieleń z
gajników, wśród których toczą się bystre wody potoku. Ktoś mi tam opowia
o Anatolu France, czy nowinkach z *Journal*, inny radzi koniecznie pozn
się z takim czy innym krytykiem lub malarzem, a ja, panie święty, siedzę j
na tureckim kazaniu i tylko słucham tego, co we mnie szepcze, gra, śpiewa

— Boję się, wiecie — mówił dalej — o tych moich „Chłopów" kochanyc
bo jak mi ich krytycy obrzydzą, to cisnę, psiakrew, wszystko i osiądę na w
nie biorąc już nigdy pióra do ręki.

Podano śniadanie i zasiedliśmy do stołu. Pamiętam, jak mnie dziwiła g
spodarność Reymonta, krytyczny jego wzrok, badający każdy szczegół z
stawy i urządzenia stołu. Tu poprawił kwiat wychylający się z klosza, ta
spojrzał pod słońce na wino, podane w pięknej kryształowej karafce. A mn
który przeżywałem „zajączka" Przybyszewskiego i oglądałem wnętrza domó
różnych cyganów berlińskich, zdawało się, że prawdziwy artysta nie zwra
żadnej uwagi na tego rodzaju małomieszczańskie formy życia. Reymont, prz
szedłszy wszystkie stopnie biedy, nie miał w sobie nic z natury cygana. M
natomiast wiele upodobań urodzonego hreczkosieja, którego nawet z w
glądu trochę przypominał. Był aż do przesady systematyczny, punktualn
dotrzymujący swoich zobowiązań, schludny zarówno fizycznie jak i moraln

Kiedy powiedział, że będzie w „Rotundzie" o wpół do trzeciej — a ch
dzał tam stale na czarną kawę — to można było przysięgać, że się go ta
o tej porze zastanie.

W „Rotundzie" „urzędował" stale Jan August Kisielewski. Muszę się prz
znać, że po pierwszych kilku rozmowach z tak bardzo przez nas wielbiony
twórcą „Szalonej Julki" i „wesołego dramatu" („W sieci"), który wstrząsn
nami jak olśniewająca błyskawica, zacząłem go unikać. To niebywałe pow
dzenie jego dwóch dramatów w kraju i w Czechach i to nie tylko na scen
teatrów, lecz także i w życiu, rozanielone spojrzenia różnorodnych „pa
dziewic" Krakowa, Warszawy i Pragi uderzyły mu do głowy jak szampa

dawało mu się, że może żyć jak bohaterowie Huysmansa, którego ciągle ytował, rzucać chusty jedwabne na głowy powolnych mu hurys i spełniać ażdy swój kaprys.

Odmówienie mu pożyczki 100 fr. chłostał biczem gorzkiej satyry, bo naprawdę wierzył w to, że lada moment będzie tu w Paryżu wielki i sławny. U Antoine'a leżały przecież przekłady jego dramatów, tak samo duże agencje teatralne — dzięki poparciu pani Szeligi — obiecały je lansować. Kisielewski więc czekał. Wieczorami chodził w smokingu i z białym kwiatem w butonierce, szydził bezlitośnie ze zwyczajów i obyczajów naszej rodzimej yganerii, która jadła „za szóstkę" kiszkę z ziemniakami i pożyczała od Bianca po koronie, czasem pokazywał się w loży z Japonką Sada Yakko i wyierał się do kraju wschodzącego słońca, najczęściej jednak latał głodny po 'aryżu i wywierał swą złość na każdym spotkanym rodaku. Biedny chłopak! Reymont też go unikał, chociaż cenił go bardzo jako jednego z najzdolniejszych naszych znawców sceny i dramatu.

Razu pewnego przyszedł Reymont rozpromieniony, bo skończył właśnie jakiś ozdział „Chłopów", na którym mu szczególnie zależało. Pełen werwy, z pającym się jeszcze jasno płomieniem natchnienia w oczach, zaczął mnie namawiać, bym napisał — powieść kryminalną. — Cóż tam będziecie zaglądać za kulisy ntoine'a i pisać o nim felietony po trzy grosze od wiersza. Dam wam temat scenę kulminacyjną, która zadecyduje o powodzeniu książki. — I zaczyna oztaczać przede mną historię przygotowań i napadu na bank Lyoński, którego ilia świeciła opodal swoim złotym szyldem.

Reymont przejął się tak tym opowiadaniem, że aż dygotał z emocji. Głos ciszał i podnosił, obu rękoma gestykulował, oczy mu się jarzyły, a z ust padały strе słowa komendy, to znów dialogi i opisy, jakby na stronie, ludzi i miejsca działania. Kapitalny to był w tej chwili aktor, grający swą rolę *con amore*, równocześnie urodzony pisarz, przywykły do ubierania swych myśli w formy plastyczne, barwne, wypukłe, tak że widziało się przed sobą nie tylko tych udzi, których chciał Reymont odtworzyć, ale i teren akcji i jej otoczenie.

Reymont odgarniał coraz energiczniej czuprynę, poprawiał okulary i coraz łośniej opowiadał, ja zaś słuchałem ubawiony i zaciekawiony, nie zauważywszy akiegoś jegomościa, który siedział niedaleko, zasłonięty czeską gazetą.

Kiedy chciałem wyjść wcześniej od Reymonta, zbliżył się do mnie właściciel zy zarządca kawiarni i zapytał, kto jest ów pan, z którym siedziałem. Odpowiadam, że to znany literat polski...

— Ach, literat polski — powtórzył za mną, jak gdyby z ulgą. — Mnie zaś nówiono, abym dał znać policji, bo tu omawia się napad na jakiś bank! Czy o jednak naprawdę literat? — Chcąc więc wzbudzić zaufanie wylegitymowałem ię moją kartą dziennikarską i paszportem i w ten sposób zakończył się ów abawny fragment naszych rozmów z Reymontem.

Spotykaliśmy się często w „Rotonde", a rozmawialiśmy niemal wyłącznie o Polsce, o jej ludziach, pismach, sprawach. Zauważyłem też wówczas, że Reymonta niewiele interesuje Paryż. Nie chodził prawie nigdy do teatru, nie

czytywał dzienników, a obcował tylko z rodakami. Spytałem go więc, dlacze nie siedzi w Warszawie lub w Krakowie, gdzie byłoby mu z pewnością łatwi pisać „Chłopów". Lecz on mi na to odpowiedział: — W Polsce nie ma t atmosfery pracy, jaka tu panuje. Tu każdy coś robi. Życie dzieli się na godzin zawodowego zajęcia i wypoczynku. I jakoś łatwiej skupia się w sobie i łatwi się pisze... W Polsce przyjdzie od rana „przyjaciel" i będzie siedział godzinam I cały rozpęd do pisania djabli biorą w ustawicznych dyskusjach, sporac bajeczkach. A tu żyję jak chcę i nikt mi w tym nie przeszkadza...

TRZECIE SPOTKANIE

I znów upłynęło wiele lat. Ze Lwowa przeniesiono mnie do Wiednia, pote przyszła wojna, wzięcie do wojska i zgłoszenie się, jako jeden z pierwszyc do służby polskiej. W r. 1924 zostałem posłem w Sztokholmie .

Był to okres dla naszej polityki zagranicznej i wewnętrznej dość kłopotliw nic też dziwnego, że w instrukcjach moich zapomniano zupełnie o sprawa związanych z nagrodą Nobla. Nie wiedziałem też o tym, że Polska Akadem Umiejętności zgłosiła swego czasu kandydaturę Stefana Żeromskiego, któ nasze poselstwo do roku 1924 bardzo umiejętnie i gorliwie popierało. Zmier się jednak personel i ustała jego akcja, o której nie byłem zupełnie poinfo mowany.

Dopiero na pożegnalnym obiedzie dla odchodzącego posła włoskiego zwró on moją uwagę na zbliżającą się datę przyznania nagrody literackiej Nobl które w tym roku natrafiało na szczególne trudności z powodu różnorodnoś kandydatów i rozbieżności opinii o nich.

W myśl statutu fundacji skład Komitetu i jego literackich doradców je ściśle tajny, a wykrycie ich nazwisk przy dyskrecji i małomówności Szwedó prawie że niemożliwe. Mimo to posłowi włoskiemu, który zajmował się kand daturą Grazii Deledda, udało się stwierdzić, że są w tym roku ekspertam prof. Henryk I. E. Schück, sekretarz Akademii M. E. A. Karfeld i znany r dobrze krytyk dziennika *Svenska Dagbladet* prof. M. Fryderyk Böök. Prz wodniczącym Komitetu miał być arcybiskup Upsali Natan Söderblom.

Należało tedy dotrzeć przede wszystkim do niego i zbadać sytuację. Znak mity teolog i uczony, były nauczyciel następcy tronu i jego osobisty przyjaci był Söderblom jedną z najczcigodniejszych postaci Szwecji.

Kiedy znalazłem się w mieszkaniu arcybiskupa w Upsali, chciałem s w pierwszej chwili cofnąć, zobaczywszy mnóstwo kapeluszy, parasoli i płaszcz sądziłem bowiem, że trafiłem na jakieś zebranie. Służący objaśnił mnie jedna że niema nikogo poza najbliższą rodziną.

W salonie oczekiwał mnie arcybiskup, niski blondyn o bujnej, jasnej cz prynie i oczach śmiejących się a mądrych. Zostałem na śniadaniu, do któreg zasiadło kilkanaście osób, między nimi dziewięcioro synów i córek arcybiskup Korzystając z tego, że jedna z córek studjowała literaturę, skierowałem rozmov

a nasze piśmiennictwo i jego dwu żyjących luminarzy: Żeromskiego i Reymonta. Przygotowałem sobie naprzód ów temat, aby nim zainteresować Söderbloma, który dał się wciągnąć w rozmowę, przyznał wszakże, że autor „Chłopów" jest mu nieznany, wyrażał się natomiast krytycznie o Żeromskim. — To nie jest pisarz, z którym chciałbym zapoznać czytelnika szwedzkiego — zakończył znacząco.

Dowiedziałem się więc w ten sposób, że przewodniczący Komitetu Nobla jest przeciwny Żeromskiemu. Z kolei trzeba było zbadać opinię lektora utworów, które mają być dopuszczone do konkurencji. Walka była podobno zajadła. Anglicy, popierani przez dwór szwedzkiej następczyni tronu, forsowali doskonałego pisarza, Tomasza Hardy, Włosi Grazię Deledda, którą znów bardzo cenila spędzająca większą część roku na Capri królowa szwedzka. Zaś Żeromskiego przetłumaczony właśnie na język niemiecki „Wiatr od Morza" krytykowano bardzo surowo jako „dokument przeciwniemieckiej propagandy"!

Prof. Böök nie bywał w dostępnych dla mnie kołach towarzyskich, wyjeżdżał też często na wykłady do Lundu, tak że tylko przy pomocy bardzo życzliwego Polsce przemysłowca, inż. Norlandera, udało mi się odbyć dłuższą rozmowę z profesorem. Był to typ pisarza, którego osobiste przekonania polityczne nie wpływały zupełnie na jego opinie literackie i artystyczne. Jako felietonista prohiemieckiego *Svenska Dagbladet* Böök zwalczał często Francję i jej sprzymierzeńców, z chwilą jednak kiedy występował jako krytyk, zapominał o wszystkich swoich antypatiach i sympatiach i zdobywał się wówczas na idealną wprost bezstronność, ale tylko w kwestiach artystycznych. Inaczej było z jego przekonaniami politycznymi. Zarzucał np. Polsce bezprawne zajęcie Wilna lub „ucisk" mniejszości niemieckich, zaś w czasie drugiej wojny światowej nie tylko że popierał antypolskie stanowisko swej redakcji, ale ogłosił także kilka krzywdzących nas artykułów. Turdno go więc zaliczać dzisiaj do naszych przyjaciół, mimo to bezstronność każe przyznać, że jego rola w uzyskaniu nagrody literackiej Nobla dla „Chłopów" Reymonta oddała tej sprawie dużą usługę. Przedstawiam ją wiernie wedle mych zapisków. Böök zainteresował się od razu Reymontem, którego pierwsze dwa tomy „Chłopów" ukazały się w przekładzie niemieckim, i ogłosił nader pochlebną ocenę tego utworu.

Kiedy po doskonałym obiedzie u Norlandera udało mi się sprowadzić rozmowę na tegoroczną nagrodę Nobla i jej kandydatów, dowiedziałem się, że Żeromski nie ma żadnych szans wyboru. — Komitet — mówił prof. Böök — nie zgodziłby się nigdy na to, aby przyznawana przez niego nagroda uchodziła za wyraz takiej czy innej polityki lub sympatii politycznej. Nie wyróżni on nigdy dzieł, które mogą być uważane za instrumenty jakiejkolwiek propagandy. — Na razie Anglik Tomasz Hardy na najwięcej szans, ale ma także przeciwników, do których należy na szczęście także prof. Böök.

— A nie można by naprzykład wysunąć Reymonta? — zapytałem. Böök rozglądnął się wkoło, a widząc, że nas nikt nie słyszy, odpowiedział: — Reymont? Doskonała myśl! Tylko Komitet żąda zazwyczaj, aby dzieło mające być ocenione było przełożone na język szwedzki, a Bonnier (wydawca sztok-

holmski Reymonta) wydał tylko pierwszy tom „Chłopów" i powiada, że
zupełnie nie idzie. Przekład jest gotów, lecz wątpię, aby można było na cz
ukończyć druk brakujących tomów.

— Jeżeli pan profesor nam dopomoże — zakrzyknąłem — to wszystko
się przeprowadzić!

W ten sposób dnia 24 kwietnia 1924, a więc na sześć miesięcy przed prz
znaniem nagrody, odżyła postawiona jeszcze w roku 1918 kandydatura Re
monta. Należało ją tylko odpowiednio zareklamować i powiedzieć gdzie należ
że kandydatem oficjalnym Polski jest nie Żeromski, tylko Reymont.

Uprosiłem więc najlepszego znawcę twórczości Reymonta, Adama Grzymał
Siedleckiego, aby napisał o niej wyczerpujące studium i posłałem je slawiś
szwedzkiemu Stenderowi Petersenowi do Göteborga, a równocześnie udało
się przy pomocy prof. Böoka skłonić księgarza Bonniera do wydania dw
pozostałych tomów „Chłopów". Zwróciłem się także do Siedleckiego, z który
łączą mnie od wczesnej młodości węzły szczerej przyjaźni, aby wygło
w Szwecji odczyt o Reymoncie, ale zachorował i odmówił. Lorentowicz i pr
Wędkiewicz też nie mogli przyjechać. W dodatku jakieś tajemnicze źród
w kraju rozpoczęły znów akcję podtrzymującą Żeromskiego i informowa
Szwedów, że jedynym kandydatem Polski jest nadal autor „Popiołów". Ukaz
się nawet w tym duchu artykuł prof. Ekbloma. Natomiast Stender Peters
pisał mi 27 maja 1924: „Krytyka szwedzka jest bardzo dla Reymonta prz
chylna, bardziej aniżeli dla Żeromskiego, który nie ma żadnych szans otrz
mania nagrody Nobla".

W tym samym czasie prof. Böök ogłosił w *Svenska Dagbladet* artyk
w którym nazywa Reymonta „pierwszym spomiędzy nowoczesnych pisar
europejskich", a „Chłopów" „wielkim dziełem literatury współczesnej". W
technice pisarskiej upatruje on wpływy Zoli, lecz zachwyca się kompozy
dzieła niezwykle oryginalną i silną, mówi o bogactwie szczegółów, o niezwykły
odczuciu przyrody, o majestacie, jakim tchną wszystkie opisy. „Czyta
„Chłopów" myśli się bezwiednie o Homerze! Jest to talent epiczny, któ
wykuwa z kamienia posągowe postaci. Polska miała dotąd bogatą literatu
opisującą życie szlachty. Reymont uzupełnia historię obyczajową Polski epic
opowieścią o chłopach". Böök podziwia również subtelną delikatność, z ja
autor szkicuje obraz życia codziennego wsi i jej stosunek do kościoła, i hum
tryskający z poszczególnych epizodów opowieści.

Tak pochlebna ocena najwybitniejszego krytyka szwedzkiego, a przy ty
członka komitetu Nobla, posunęła ogromnie naprzód szanse kandydatu
polskiej. Napisałem też o tym po raz pierwszy do Reymonta, który odpi
mi odwrotnie dnia 6 maja 1924.

„Z największym wzruszeniem przeczytałem poczciwy list pański. I
wiem szczerze: nie spodziewałem się tego. Odwykłem, aby się k
zajmował moją działalnością literacką. Nie, nie będę zawracał panu g
wy takimi sprawami. Co do mego zaś zdrowia, to niestety było złe, a j

podłe. Siedziałem całą zimę w Nizzy, leczyłem się jak mogłem i po powrocie czuję się niewiele lepiej. I nudzi mnie to chorowanie. Wolałbym już śmierć a wciąż muszę na nią wyczekiwać. W końcu i ona obrzydnie. Piszę to w łóżku po długich nocach bezsenności, wciąż mocno wyczerpany i bezsilny. Ale się poprawię i zapowiadam dłuższą pisaną rozmowę. Dobrze? Tymczasem jeno polecam moją sprawę życzliwości pańskiej i dobremu sercu, za które dziękuję".

1 września 1924 odzywa się znowu Reymont, prosząc, abym postawił wniosek o odznaczenie panny Ellen Wester, pisującej pod pseudonimem E. Weer, doskonałej tłumaczki „Chłopów" i bardzo zasłużonej propagatorki naszego piśmiennictwa. A potem dodaje:

„Od czerwca jestem na wsi w Kołaczkowie i zabawię tu do 25 września. A potem do Warszawy, Zgoda 12. Marzy mi się zimowanie na południu, ale jak dotychczas jest to jeno marzenie. Grabski przycisnął mnie takim głazem podatkowym, że zdaje mi się być wiekiem mojej finansowej trumny. Nie udźwignę. Czy są jakie szanse na Nobla? (Kołaczkowo, poczta Borzykowo przez Wrześnię, wojew. Poznańskie)".

Tymczasem ukazało się w druku szwedzkie tłumaczenie drugiego i trzeciego tomu „Chłopów", zdobywając sobie bardzo pochlebne oceny. Ja zaś, nie mogąc spotkać się osobiście z arcybiskupem Söderblomem, który objeżdżał swoją diecezję, a potem wybierał się na jakiś kongres do Anglii, wystosowałem do niego obszerny list. Pisałem wyłącznie o twórczości Reymonta, aby przed posiedzeniem komitetu przypomnieć arcybiskupowi walory literackie i społeczne naszego pisarza. List ów widocznie wywarł pewien efekt, bo 18 listopada 1924, a więc już po decyzji komitetu, otrzymałem od arcybiskupa następujące pismo z Upsali: *„Mon cher Envoyé! Étant parti visiter et consacrer un sanctuaire dans le Nord de mon diocèse immédiatement après l'importante session de l'Académie, j'ai l'honneur de féliciter Votre Excellence du prix Nobel décerné à votre éminent compatriote Ladislas Reymont, dont vous esquissez dans votre lettre de main de maître les qualités littéraires. Je fais mes voeux les plus sincères pour le rétablissement de la santé de votre compatriote si intéressant et si sérieux dans son art. Le voyage que j'ai fait l'année dernière me fait comprendre combien un livre de lui sur les Polonais en Amérique serait à souhaiter. Et il est tout à fait dans l' idée de notre Académie, si le prix Nobel peut faciliter la création ultérieure de celui qui l'a reçu. Sachez moi, Excellence et cher Envoyé, votre avec la plus haute considération dévoué — Natan Söderblom.*

Z Polski zaś dochodziły mnie ciągle wieści o ciężkiej chorobie Reymonta. Dostałem jednak dnia 29 października własnoręczny list, który mnie uspokoił:

„Drogi Panie! Przyjechałem do Warszawy 28 września. Równiutko w miesiąc potem pierwszy raz i to na dziesięć minut mogłem wyjść na ulicę. Cały miesiąc w łóżku. Mniej więcej generalne zapalenie płuc, gorączki, osłabienie straszne. Tak mi się oto skończyła tegoroczna sielanka wiejska i rozkosze go-

spodarowania. Oto istotny powód opóźnienia odpowiedzi na Wasz straszn dobry, głęboko przyjacielski list. Przyszedł w najcięższym momencie chorob i zadzwonił mi nadzieją tak potężnie, że kto wie, czy nie pomógł przez to d szybszego wyzdrowienia! Więc już nie będę Wam więcej dziękował, aż pół nie znajdę sposobu storturowania Was moją wdzięcznością".

W dalszym ciągu listu zajmuje się autor upoważnieniem mnie do zawierani wszelkich umów z wydawcami skandynawskimi, w końcu pisze:

„Tak porywająco kreśliliście możliwe zwycięstwo, że rozdyndałem się d głębi. Nie wierzę, a równocześnie bronię się przed rozmarzeniem i snucie przypuszczeń — a jeśli. A jeśli, to juści, że Wam będę zawdzięczał. Byłob to cudowne, i zarazem mocno gorzkie. Pomyśleć, że jestem chory i zupełn zdrowym być nie mogę. Żyję jakby tylko na marginesie życia. Przez słomk smakuję życie, niby zwietrzały mazagran. Ot, dola, co? Nie łatwo mi się przy chodzi pogodzić z musem spokojnego, wyrachowanego, cichego wegetowania Zwłaszcza teraz, kiedy przepełniony jestem projektami prac, których pewn nie zdążę napisać, kiedy dojrzałem i mógłbym stworzyć niejedną rzecz isto nie wartościową. Na razie zabieram się do powieści poświęconej Ameryc i naszemu wychodźstwu. Zatem zrobiłem do niej plan najściślejszy, a zaczn pisać pewnie w Nicei, gdzie mnie wyganiają doktorzy. Boję się tej drogi, bo się tego wyjazdu, wolałbym zimę przesiedzieć w Warszawie.

Piszę bezładnie, darujcie, ale temu winna choroba. Chcę się Wam przyzna że w tym roku popełniłem wielkie misterium sceniczne i fantastyczną sztuk Na razie nie myślę o wystawieniu ich na scenie, może w przyszłym roku. N obawiam się klapy, są gorsze ciosy, tylko żal mi się z nimi rozstawać. S moje, a potem po teatrze staną mi się obce i wrogie i obojętne, jak wszystk co wydrukowałem.

Ale już tej pisaniny dość. Cztery strony, a prawie nic z tego co powiedzie chciałem. Całuję Was bardzo serdecznie, z całą wdzięczną, głęboką przy jaźnią".

Listopad zaczął się dla Reymonta bardzo pomyślnie. Podnosiły go na duch zgłaszania się wydawców duńskich, ukazanie się angielskiego wydania „Chło pów" w Nowym Yorku, wreszcie wizyta pani Galińskiej, która wróciła z Ko penhagi mówiąc, że tam uchodzi Reymont za najpoważniejszego kandydata d tegorocznej nagrody Nobla. Pisze on też o tym do mnie z nieukrywanym zado woleniem i wybiera się *à conto* nagrody do Nizzy, ustalając termin wyjazdu n dzień 15 listopada:

„Znam już tam nawet mój przyszły adres, bo znajomi wynajęli nam mie szkanie: 2 Boulevard de Cimiez, Grand Palais. Poza chorobą powodem pręd kiego wyjazdu jest to, że mam w Warszawie zgoła niemożliwie zimne i ma mieszkanie. Gdyby nie to, wątpię, czy wyjechałbym, bo przeraża mnie drog i te całe miesiące obcości. To mnie zwykle najciężej nęka. Wprawdzie bior ze sobą robotę i to niemałą, ale wolałbym siedzieć w kraju. Na wsi zaś zim

BONNARD: PEJZAŻ Z VERNON

R. 1923

siedzieć nie można, gdyż dom zamknięty i cała służba rozpuszczona. A pr
tym daleko do doktora, 14 kilometrów do Września. Zagalopowałem się
i koniec. Więc dziękuję Wam, drogi, najserdeczniej za wszystko i oczek
wiadomości z drżeniem serca, oddany i wdzięczny Wł. St. Reymont".

Na miesiąc przed wyborem laureata nie było jeszcze wiadomo, kto nim
dzie. Prof. Schück zachorował na ciężką grypę i podobno w posiedzeniach oce
dział udziału nie brał. Był to bardzo pomyślny zbieg okoliczności, bo pr
Schück odnosił się życzliwie do Tomasza Hardy, którego całokształt twórcz
ści był mu dobrze znany. Zdanie prof. Böö ka mogło więc opinię komitetu pr
ważyć, tym bardziej, że przewodniczący arcybiskup Söderblom był Hardy'e
przeciwny. Böök telegrafował wprawdzie do mnie do Paryża dnia 3 listopa
„*Rien décidé*", ale dodawał „*Bonnes espérances, envoyez photographie de R
mont à moi personnellement*". To znaczy, że przygotowywał on już artyk
o nowym laureacie Nobla i tym laureatem miał być... Reymont.

Wreszcie nadszedł dzień 13 listopada, który mnie zastał z powrotem w Szt
holmie, gdzie dowiedziałem się przez telefon sekretariatu Komitetu Nobla o
szym zwycięstwie. Wysłałem natychmiast telegram do Reymonta zapytując,
nie mógłby przyjechać na uroczystość wręczenia przez króla nagrody, i w n
zbudziła mnie jego odpowiedź: „*Merci de tout coeur lettre suit. Cause mauv
santé impossible arriver*".

Nazajutrz byłem naprawdę wzruszony postawą prasy i społeczeństwa szwe
kiego. Od rana odbierałem bez przerwy telefony gratulacyjne i wizyty, a pr
wychwalała pod niebiosa Reymonta i Polskę. Górował naturalnie nad wszy
kimi głos prof. Böö ka w *Svenska Dagbladet*. Twierdził on, że Reymont wzni
się wyżej w opisach życia chłopskiego niż Zola w „La Terre". Powieść jego wz
sta bez żadnej sztuczności do rozmiarów epopei. Polski chłop z wszystkimi
bościami i wadami staje przed oczyma czytelnika jako najzdrowsza i najlep
część narodu polskiego. Cieszymy się — pisał Böök — że najwyższe odznac
nie literackie przyznano przedstawicielowi odrodzonej i wolnej Polski. Ki
Akademia wieńczyła Sienkiewicza, nie było jeszcze państwa polskiego. Tak t
zarówno w latach poniżenia jak i triumfu Szwecja dała wyraz swej symp
i uznania dla utalentowanego narodu polskiego".

Stockholms Dagblad twierdził, że Polska ma dwa wybitne narodowe dzi
„Pana Tadusza" i „Chłopów". Jest to z krwi i kości epopea polska, którą mo
przyrównać do Homera! Liberalny *Dagens Nyheter* zestawia Reymonta z Ha
sunem. „Chłopi" to pomnik narodu, który cierpiał w łachmanach i głodow
a mimo to zwyciężał. Jest to epiczny hołd złożony Polsce uciśnionej i zm
twychwstałej. Konserwatywny *Nya Dagligt Allehanda* przyznaje, że stano
sko, jakie Polska zajmuje w Europie, zawdzięcza ona w dużej mierze swej
raturze.

Takich artykułów nazbierało się 120! Nawet na najdalszej północy, odle
o trzy dni od Sztokholmu, postarano się o portrety Reymonta i umieszczan
na naczelnym miejscu wraz z życiorysem i oceną jego działalności literack

ya Dagligt Allehanda umieściła doskonałą karykaturę Reymonta trzymającego pokaźny worek napełniony szwedzkimi koronami, z wierszykiem kończącym się: Siedem razy niech żyje Reymont!

Równocześnie miesięczniki obiecały zużytkować doskonałe studium Adama rzymały-Siedleckiego o Reymoncie, które zaopatrzyłem w fotografie Kołaczowa i wnętrza tego pięknego dworu.

W odpowiedzi na gratulacyjny telegram nadszedł list od Reymonta z dnia 14 topada 1924 tej treści:

Drogi panie, piszę w dwadzieścia cztery godziny po otrzymaniu wiadomości o Noblu. Nie mogłem wcześniej, brakowało sił, roztrząsłem się do dna. Na dobitkę od tygodnia czułem się gorzej, zupełnie nie wychodziłem. I przyznaję się przed Wami, że ta nagroda uderzyła we mnie istotnym wstrząsającym piorunem. Bowiem mimo wszelkich nadziei, coraz bardziej zastanawiających pogłosek, w głębi hodowałem niewiarę. Ani na chwilę nie miałem przekonania o dostaniu tej nagrody. Więc kiedy się to stało, poczułem się wprost zdruzgotany wzruszeniem, co w moim stanie serca zaprowadziło mnie znowu do łóżka, i mój wyjazd na południe odkłada się do wtorku 18 listopada. Oto pobieżna historia. Moi kochani, jakże, czym i kiedy się Wam odwdzięczę? Bez Waszej przyjacielskiej i żarliwej pomocy pozostałbym jedynie wiecznym kandydatem, jak wielu. Wam więc zawdzięczam i tylko Wam. Niech Wam Bóg zapłaci. Jakże wyrażę tę głębię serdecznej wdzięczności. Słowo jest niezdarne w takich chwilach i nie potrafi ująć nawet strzępów uczucia. Staje się sypkim piachem. Na razie o tym dosyć. Dodam jeno, iż w kraju zrobiło to kolosalne wrażenie. Gotowi jeszcze czytać moje książki.

Inna sprawa. Dzisiaj otrzymałem zawiadomienie z poselstwa szwedzkiego, urzędową wiadomość i zaproszenie na 10 grudnia do Sztokholmu na uroczystość. Bardzo mnie to wzrusza, ale jeszcze więcej boli, że wykonać tego nie mogę. Chory jestem, często nie mam sił na przejście pokoju, więc ani wolno marzyć o jazdach poza morze, przyjęciach, uroczystościach i tylu mocnych wrażeniach. Zatem muszę poselstwu odpowiedzieć odmownie, przytaczając najautentyczniejsze powody.

Ale co dalej robić?

Nauczcie mnie drogi panie. Czy nie mógłby Pan, jako przedstawiciel naszego rządu i mój, odbyć za mnie te ceremoniały? Odebrać co mają mi dać w moim imieniu i przysłać mi do Nizzy, pytam, a potem gdzie mam napisać podziękowanie i do kogo i jakie? Proszę o wyszczególnienie. Trzeba mi będzie tak jak mi Pan radził napisać do Bööka i Wester, dajcie mi ich adresy. Nie chciałbym pominąć nikogo..... Wszystko to razem puszcza, w której błąkam się ogłupiały i wystraszony. Pomóżcie wyjść na dobrą drogę. Jadę przez Paryż, gdyż dogodniejsza komunikacja bez przesiadania do samego Paryża, a potem jeno 18 godzin. W Paryżu będę *incognito*, aby jak najspieszniej dosięgnąć Południa i tam się znowu leczyć. Okropne! Nagroda Nobla, pieniądze, sława wszechświatowa i człowiek, który bez zmęczenia wielkiego nie

potrafi się rozebrać. To istna ironia życia, urągliwa i prawdziwie szatańs
A może i co innego. Nie wiem czy wiecie, ale ja jestem głęboko wierzący, w
przyjmuję co na mnie spada jak dopust Boży. Że czasem się wierzgnie i
klnie, nic dziwnego, ale poza tym z pokorą ciągnę moją taczkę. Juści chci
bym jeszcze żyć, bo chciałbym jeszcze coś zrobić. Ściskam mocno po prz
jacielsku oddany i wdzięczny Wł. St. Reymont".

Radość moją wywołaną wielkim sukcesem polskim w Szwecji zmąciły gł
codziennej prasy polskiej, która zarzucała, że nic się nie zrobiło, aby ułatw
Reymontowi przyznanie mu nagrody i nic nie uczyniono, aby uprzystępnić sp
łeczeństwu szwedzkiemu twórczość Reymonta, „chociaż wszystkim było w
domo od dawna, że wielki ten pisarz jest jednym z najpoważniejszych kand
datów do nagrody Nobla" (Rabski).

Wnet jednak potem list profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego, dra Sta
sława Wędkiewicza, był dla mnie najmilszą nagrodą za poniesione trudy. Pi
on dnia 25 grudnia 1924: „Przesyłam najlepsze życzenia z powodu Reymon
wej nagrody. Zdaję sobie w pełni sprawę z tego, że Reymont i Polska ty
i wyłącznie zabiegom pańskim zawdzięczają niespodziewany doprawdy wyn
tegorocznego konkursu. Mogę tym śmielej o tym mówić, że byłem tym, któ
w r. 1918 wręczał z polecenia Akademii Umiejętności pismo z kandydatu
Reymonta. Przekonałem się wówczas, jakich to trzeba dokładać starań, a
zdobyć głosy członków *Svenska Akademien*. W r. 1918 prawie nikt w Szwe
o Reymoncie nie słyszał, a w sześć lat potem nagroda! Bardzo serdecznie gra
luję i nie taję mego podziwu".

Reymont pisał także list za listem i dawał dyspozycje, co robić z pieniędz
które napływały za prawo przekładu drobniejszych utworów laureata.

„Co zbierzecie za honoraria, to zmieniwszy na złote, przekażcie Banko
Poznańskiego ziemstwa kredytowego, na podtrzymanie mojego Kołaczkow
Nie wypuszczę go już z rąk. Imaginujemy sobie z żoną, że państwo najbl
szy urlop spędzą u nas na wsi! Dom duży, piętrowy i suchy. W okolicy sa
wielkie gospodarstwa, a sąsiedzi mili i inteligentni. Gościnność nadzwyczaj
każdy z sąsiadów ma automobil, a komunikacja z Gdańskiem wyborna. N
dów może nie będzie, gdyż zawsze latem siedzi u nas trochę literatów i m
larzy. Obiecał się już Weyssenhof, który zawzięcie pokieruje w niedalek
Bydgoszczy".

Na moją prośbę, aby Reymont przysłał mi materiały dla broszury, któ
chciałem o nim wydać po szwedzku, oraz aby wybrał tytuły kilku nowel,
jeden z nakładców szwedzkich chce na święta Bożego Narodzenia drukow
zbiór pomniejszych jego utworów z ilustracjami, odpowiada mi m. in.:

(*Grand Palais, 2 Boulevard de Cimiez*, Nicea 30. 11. 24...). „Pomysł w
wydania broszury o mnie jest doskonały. Ale czy zgodzi się Adam? [Grzym
Siedlecki]. Byłoby mu łatwo. Tyle pisał już o mnie, zna moje książki
swoje buty. I powinien się zgodzić!.. Bieda z nowelami! Większości nawet

pamiętam tytułów. Jakżeż mnie wybierać? Adam zna je najlepiej, więc może by on dał wybór. Jest kilka możliwych w tomie „Za frontem", wyszedł w czasie wojny; i jest kilka „Unickich" w tomie „Przysięga", wydanych w tym czasie w Poznaniu. Za unickie byłem przez parę lat pod surowym nadzorem policyjnym i wytoczono mi wielki proces polityczny, trwał on coś trzy lata, i skończył się moim uwolnieniem, ale tylko dlatego, że prezes sądu Moskal uwolnił mnie pod wpływem strachu jakiejś przepowiedni, że jeżeli mnie skaże, to w ciągu tygodnia umrze. Uwolnił mnie, ale i tak w tydzień po wyroku umarł. Głośne to było swego czasu w Warszawie. Ściskam Was z całą szczerą oddaną przyjaźnią".

Wyjazd do Nicei i choroba autora „Chłopów" pozbawiły Polskę możności ełnego wyzyskania jej zwycięstwa i urządzenia propagandowych odczytów okazji wręczenia Reymontowi nagrody Nobla. Odbywało się to zazwyczaj wielką uroczystością i paradą. Król, jego rodzina i cały dwór w wieczorowych strojach, rząd, zaproszony korpus dyplomatyczny i publiczność wysłuchiwali prelekcji laureata, który potem odbierał z rąk króla nagrodę.

Drugi ówczesny laureat, holenderski fizyk dr. Emidthovem, nie mógł również przybyć do Sztokholmu, bo bawił właśnie w Ameryce Południowej, postanowiono więc w tym roku w ogóle nie urządzać owej ceremonii. Dnia 10 rudnia 1924 na posiedzeniu Komitetu prezes Akademii prof. Schück wręczył mnie, jako przedstawicielowi Reymonta, czek na 116.718 koron (ówczesna wartość w złotych 256.999), dyplom i duży medal z szczerego złota, ze osownym napisem. Wszystko to odesłałem Reymontowi do Nizzy, donosząc u, że jego wydawca Albert Bonnier wpłacił 3.000 koron za drugie wydanie Chłopów" i że kopenhaskie firmy zabiegają także o prawo przekładu, oferty h są jednak bardzo niskie. Reymont odpisał mi z Nicei, abym brał, co dają, dodał:

„Tutaj od miesiąca nieustanne ciepło i słońce. Zjazd szalony. Brzuchy i brylanty zapychają promenadę. Po prostu śmierdzi pełnowartościową walutą. Za to niewiele spotyka się ludzkich twarzy. Nie jestem bolszewikiem, ale wypasione i wyzłocone głupie tłumy na promenadzie budzą we mnie gniew. Dancingi wszędzie, na każdym kroku. Reszta palm na wybrzeżu zdaje się usychać z odrazy! Zwłaszcza mordy międzynarodowej finansiery mogą doprowadzić do żółciowych kamieni tą nudą, jaką ze sobą przynoszą".

W styczniu 1925 dotarły nareszcie do Reymonta dyplom i medal, ale niejki urząd celny zażądał od tej przesyłki opłaty tysiąca franków. I trzeba było opiero poruszyć niebo i ziemię przez nasz konsulat w Nicei, aby uzyskać zwolienie od tej śmiesznej daniny!

Ożywiona moja korespondencja z Reymontem ustała w roku 1925. Pisał eszcze kilkakrotnie z Paryża (35, *rue Cambon*), a potem z Borzykowa, ale yły to już ostatnie jego listy, jakie posiadałem w mym zbiorze.

KAMIONKA*)

I wstań i idź na miejsca kaźni,
a jest ich wiele w moim mieście,
kamienne płyty, bruk unieście
i spójrzcie w ziemi głąb — odważni!
i odwróceni ku tej głębi,
jak czarne, oniemiałe ptactwo
spojrzyjcie, jak się wewnątrz kłębi
i jak z czeluści mknie robactwo.

Milczące ptaki! W czarne poły
spowite ciała, a z rękawów
jak z utrąconych skrzydeł woła
zbłąkany liść i blada trawa,
a żwir toczony nurtem wartkim
i piach, co związał się z cementem
wypływa znów na moje kartki
podziemnym, ludzkim elementem.

Podziemne, ludzkie i codzienne
i z dna, spiętrzone w kształt piszczeli,
odważni! którzyście widzieli
pochmurne niebo, pola senne
i ogień, który miastem pędził
i szereg, szereg za szeregiem,
schyleni stańcie nad tym brzegiem,
a brzeg bez kresu i krawędzi.

*) ghetto w Zagł. Dąbr.

I wszedłem w tę dolinę płaczu
znajomą drogą i bezdrożem
i wzrok o pusty dom zahaczył,
a on ugodził we mnie nożem;
o, ujść przed grozą, uciec pustce
i bramie, gdziem na ciszę natknął,
jak wtedy, kiedy wyszła z matką
ma córka owinięta w chustce.

A kiedy słyszę krok przechodnia,
to tylko mój i nic nie skłóca
spokoju, który spływa co dnia
i cień głęboki w pola rzuca,
jak drzewa w sierpniu nieruchome,
jak drzewa w styczniu oblodzone
i niebo tkwi nad moim domem
wieczornym, lecz zamilkłym dzwonem.

O, ujść umarłym domom, grobom
i brukom, drogom wąskim, błotom,
gdy pamięć żywych idzie tobą
i idzie, idzie bez odwrotu,
a gdzie ugodzi i gdzie padnie
to tylko ja, a oni milczą
i tylko ja ich słyszę na dnie,
kiedy przechodzę znowu Wilczą.

Za dużo, wiele, nazbyt wiele
samotnym iść w umarłych tłumie,
jak wtedy, kiedy z ciszy ku mnie
cmentarna zieleń się uściele,
a gnąc się, z ziemi tej wyrasta,
ze żwiru, ubrań i rękawów
upajająco wonną trawą —
zielonym widmem mego miasta.

Tam zmarłe ptaki mego serca
dostępu strzegą mi do progów,
do bramy, w której już nikogo,
do domu, który nie uśmierca,
a tylko rani tak boleśnie,
że próżno witać go na krótko,
że próżno go pożegnać w smutku,
zapomnieć go — za wcześnie.

LOKOMOTYWA

„Stoi na stacji lokomotywa,
ciężka, ogromna i pot z niej spływa..."
I była dziewczyna, mała dziewczyna
z wierszem Tuwima.

Była maleńka, jak wiotkie drzewko —
brzózka, jodełka, jabłonka.
Mała dziewczyna z zieloną śpiewką
jak łąka.

A gdy słyszała świst lokomotyw,
to chyba z dali.
Mała dziewczynka — muzyczny motyw
z sznurkiem korali.

I odjechała mała dziewczyna
w ciemnym wagonie,
ale nie było w wierszu Tuwima
o niej.

Ani nie było o tamtych kominach
co dymią,
kiedy przyjeżdża mała dziewczyna
do Oświęcimia.

Ani o matce nie było, ni o mnie,
gdy ucichł kół turkot,
a mała dziewczynka co dali ją w płomień
to moja córka.

DO PRZYSZŁEGO

Ja nie zabrałem twarzy głębinie,
ja nie ukradłem twarzy mej lustrom.
Jest na Brzezinkach spalona ustroń
i twarz zabrałem zmarłej dziewczynie.

Żywcem spalonym zabrałem jęki,
zagazowanym ukradłem śpiewy.
Ty, co mnie wołasz, pójdę do siewu
stopą potworną skutą obrzękiem.

BONNARD: JADALNIA

R. 1930

A serce czyje? Serce jest z prochów
Żydów, Polaków, Rosjan i Greków,
aby w nim Przyszły posłuchał szlochu
mojego wieku.

PROFIL

Żem w takim żył wieku, żem w takich żył czasach
nikomu dziękować, nikomu być wdzięcznym.
I cement dźwigałem i kłody po lasach
i płuca straciłem, a oddech mnie męczy.

I bliskich straciłem i siebie otrułem
i ręką zabójcy pisałem te strofy,
lecz z wierszy i z tego co boli i czułem
wyrasta nie tylko mój profil.

ADAM WŁODEK

DOPOWIEDZIANE

URYWEK

Czy w ostatniej długo grzęznąć pościeli,
czy bieg kuli zazgrzyta jak trumna;
— ciało trzeba spokojnie pozbierać.
W niepodległym zgaśnie krematorium.
Na najtrwalszej myśli usypiesz
popiół w kopczyk, w szarą czystą mogiłę.
Pokaż dziecku — złoży wąsko dłonie
i rozdmucha proch: stubarwną bańkę.

SAM?

Samotnie słuchać książki — gdy mówić o ludziach potrafi;
by bliżej być myśli idących — samotnie pochylać głowę.
Powtarzać imię twoje, tej, która przy mnie stoisz,
i abyś przyszła, bliska, zawołać musiałem — sam.

Lecz bez waszych podanych dłoni
zadrży moje tworzące ramię —
lecz bez twych spojrzeń trudniej dotrzymać życia,
co ma być jak z uśmiechem wyrzeczone poważne słowo —

— pracujący towarzysze mych dzieł,
i towarzyszko zamierzonego czasu.

NIEŚMIERTELNOŚĆ

Przyciszone najdojrzalszym bólem,
mną spełnione linie twego ciała
narysują dziecka pierwszy, jasny krzyk.

Więc posłuchaj: to będzie syn.
Syn się szybciej zsunie z twoich kolan,
syn cię szerzej ramieniem ogarnie.
Gdy nauczysz go naszych słów —
pokażemy mu: wybuduj nowe!

Nie zabraknie naszych spojrzeń i uścisków:
— on je sobą, dłużej żywy, przedstawi i poda.
I skupionej naszej myśli nie zabraknie:
— on zerwaną, pamiętając, zasadzi wśród przyszłych.

PRAWO DO MARZENIA

1.

Poemat w twe dłonie złożony — nie mija.
Puszystowłosa — zbliż się.
Puszystowłosa — patrz.
Wybudujemy taki dziwny dialog:
— twój nastrojony słuch
i mowa mych wspomnień i wróżb.

Nachyl się. Mam twój uśmiech
i kształt uścisku w pamięci.
Starczy więc ciszy na słowa. Starczy na słowa — płomieni.
Nie modlę się ku górze, bowiem wyrzekłem: nie ma.
Puszystowłosa!
rozmawiam z twoim bliskim imieniem.

2.

Poemat w twe dłonie złożony — nie mija.
Puszystowłosa — jesteś.
Puszystowłosa — patrz.
Szeptem opada nasz dialog. Połączył nas ten szept.
Ale o tym już wierszom nie powiemy.

Nie musisz być nazwana każdym moim słowem,
lecz każde słowo podasz. Dźwięczący pomnik: echo —
postawimy dla ludzkich walk, prac i spoczynków,
aby rumieńcem cegieł — nie krwi — czas nasz rozkwitł.

...Wtedy uśmiechnie się towarzysz Marks,
uśmiechnie się towarzysz Majakowski.

Kraków, grudzień 1946.

LIAN KRZYŻANOWSKI

O TWÓRCZOŚCI EMILA ZEGADŁOWICZA

(Rzecz z większej całości)

Dorobek pisarski Emila Zegadłowicza (1888—1942) był przedmiotem tylu sprzeczniejszych opinii, pewne jego składniki wywoływały taką powódź wych entuzjazmów, inne zaś tak gwałtowne ataki, że dopiero dzisiaj, gdy nowi on zamkniętą całość i oddala się od nas coraz bardziej, pokusić się żna, a bodajże nawet trzeba, o próbę zorientowania się, czym owa całość w naszej literaturze i jakie miejsce w niej zajmuje.

Rozgłos Zegadłowicza wiąże się z charakterem życia literackiego po pierwj wojnie światowej, z wysiłkami znalezienia własnej drogi przez ówczesną raturę, pogrążoną w chaosie sprzecznych dążności, płynących zarówno óżnic programowych, jak, i to bodajże przede wszystkim, osobistych, pełną nętu, w którym nie umiano dostrzec różnicy między zuchwałą grafomanią stotną sztuką słowa. Przerzucając pierwsze roczniki poznańskiego *Zdroju* tyka się w nich na każdym kroku żałosne wyczyny zapomnianych dzisiaj rszorobów w sąsiedztwie utworów pisarzy, którzy w literaturze międzywonej mieli zająć stanowiska czołowe, a którzy tam właśnie zdobywali ostrogi rackie. W takim mieszanym otoczeniu poeta krakowski, który w chwili wypienia w czasopiśmie Hulewiczów miał za sobą dziesięcioletnią praktykę, v tece ogromny zbiór liryków, okazale wydany dopiero później („Poezje", 9), bez trudu mógł zająć miejsce protagonisty wśród poetów powojennych. osobliwsza, był do tego predestynowany, jako autor młodzieńczej „Drogi ia" (1908), zbiorku, który wywołał cierpkie uwagi niepospolitego krytyka, im był W. Gostomski. Właśnie dlatego, że były one cierpkie, głosiły bowiem, następuje: „Takich wybuchów wulkanowych, takich lotów błyskawicowych dużo już mamy obecnie; męczą nas one nie tyle swą nadgwiezdnością (dość blematyczną zazwyczaj), ile swą jednostajnością, która tym dokuczliwsza staje, im w wyższym, bardziej wytężonym tonie brzmi nam wciąż nad ami".

Młody poeta nie pozostał głuchy na tę opinię i w tworzonych w czasie wojny oezjach" dał popisowy okaz liryki opanowanej, w guście zasad cechujących

szkółkę poetycką z końcowych tomów *Chimery;* obecnie jednak powet
sobie przymus, nadeszła bowiem moda właśnie na wybuchy wulkanowe i
starczyło w ton ich uderzyć, by olśnić żądnych niezwykłości czytelni
Zdroju. Takie zadanie spełniły dwa utwory, wierszem wolnym ułoż
„Odejście Ralfa Moora" (1919) oraz „poemat symfoniczny" w dziesięcioz
skowcach męskich „U dnia, którego nie znam, stoję bram" (1921), oba zwią
z sobą paru nikłymi motywami i gromioną przez krytyka wybuchowo
osiągniętą przez piętrzenie gromkich, ale pustych tysięcy wyrazów. Spow
przedśmiertna zagadkowego architekta i przywódcy nieokreślonego b
bractwa wyznawców, nieskończone wywody na temat jego odchodz
„TAM", rozpacz towarzyszy, wszystko to ma sugerować dal poetycką i
bię filozoficzną, nie osiąga jednak ni pierwszej, ni drugiej, wyrazy bow
i całe zdania, drukowane dużymi literami, nie mogą zastąpić obrazów poe
kich, te zaś obrazy, na które wysiliła się wyobraźnia autorska, nie sięgają
wet poziomu swych pierwowzorów, podziwianych ongiś poematów prozą P
byszewskiego. Niewiele lepiej wypadł symfoniczny, mętny monolog po
który „przed sobą stoi sam na sam (!)" i długo a beztreściowo spowiada
z swych tęsknot metafizycznych i miłosnych, zwrotami przypominającymi
po raz to liryki Kasprowicza, to Micińskiego. Ustęp kluczowy całości brzmi

Tyle bezistnień! Tyle pustych słów!!
A dno wszystkiego? —: jedna prawda snów
widzianych ranem — zanim zorzy krew
na świat wywleka twardy Boży gniew:
dzień pracy! —

Zamierzona doniosłość tego urywku polega na przeciwstawieniu sennej p
marzeń sprawom dokuczliwej rzeczywistości, na uznaniu snu za „dno t
czości", co za Zegadłowiczem będą powtarzać więksi odeń poeci pokolenia nas
nego; doniosłość zaś niezamierzona to — nieporadność pisarza, który całe dł
zagmatwane zdanie buduje po to tylko, by w pełnych przesady słowach
bodzie snu przeciwstawić dzień pracy! Do osobliwych konsekwencyj tego
trastu wypadnie powrócić za chwilę. Tutaj wystarczy poprzestać na stwier
niu, że atmosfera *Zdroju* utrwaliła ostatecznie Zegadłowicza na torach
gadnień metafizycznych, nadała twórczości jego zabarwienie — jak to
powie po latach — „prometejskiej poezji przykutej do Oriona i Krzyża
łudnia" i jakoby zrobiła go „wieszczkiem złowrogim przyszłości", choć, ja
dalej okaże, żadna z tych formułek nie znajdzie pełnego uzasadnienia w
dorobku twórczym.

Ogólny zaś rzut oka na ten dorobek nie jest sprawą łatwą i prostą ze w
dów natury bibliograficznej. Idąc bowiem za głosem upodobań bibliofils
Zegadłowicz lubował się w drukach o charakterze niemal prywatnym, prze
czonych dla miłośników rzadkich książek. Stąd w prowincjonalnej druk
Foltina w Wadowicach, znanej z wydawnictw ludowo-odpustowych, tło

e zbiorki w ograniczonej ilości egzemplarzy, a później, w okresie rozgłosu, ił to samo w Poznaniu, gdzie znalazł wielbiciela swych dzieł w drukarzu- bliofilu J. Kuglinie. Ogółowi zaś czytelników udostępniał swą twórczość lko fragmentarycznie, w pakownych tomach warszawskich, zbierających do- bek liryczny poety w cykle nie zawsze dokładnie odpowiadające układem vym pierwodrukom bibliofilskim. W ten sposób powstały „Dziewanny" 927), obejmujące siedem tomików dawniejszych z lat 1919—1926, z tym, że wne ich pozycje, i to nie byle jakie, weszły do „Domu jałowcowego" (1927), wierającego resztę produkcji lirycznej Zegadłowicza z okresu balladowego. ównie okazałe „Dęby pod pełnią" stanowią dopełnienie tomu poprzedniego. o zbiorów tych, stanowiących najdogodniejsze źródło wiedzy o poezjach egadłowiczowskich, dodać należy tomiki dalsze, stanowiące cykl „Pieśni nie- otworza" (1931-3) oraz takie rzadkości przerzadkie, odbite w kilkunastu za- dwie egzemplarzach i znane jedynie wyjątkowym zbieraczom, jak „Duma obronie Szigetu", „Budziejowickie łąki" lub „Pieśń o Śląsku" (1933).

Dla ścisłości bibliograficznej przypominamy, że w skład „Dziewann" weszły: allady, 1920, Ballady wtóre, 1921, Powsinogi beskidzkie, 1924, Wielka no- ina, 1924, Gody pasterskie, 1924, Zmysły, Rezurekcje, 1927. „Dom jałow- wy" obejmuje: U dnia, którego nie znam, Zielone święta, 1923, Kolędziołki skidzkie, 1924, Przyjdź królestwo Twoje, Kantyczka rosista, Godzinki, 1925, rąg, 1926. Wreszcie „Dęby pod pełnią" zawierają: Siedem pieśni o Kaspro- iczu, 1927, Widma wskazówek, Caritas, Zegar słoneczny, 1928. — Sta- nną bibliografię dodano do „Pokosów", jubileuszowego wyboru liryków egadłowicza.

W świetle owych zbiorów podstawowych osobowość twórcza Zegadłowi- a-liryka uderza zespoleniem właściwości tak kontrastowych, że nie dziwią spomniane poprzednio nieporozumienia, ani też ich wynik: fakt, że Zegadło- icz, zarówno ten podziwiany, jak ten gromiony, pozostaje pisarzem najzu- ełniej nieznanym. Co dziwniejsza, rzut oka na jego utwory budzi podejrzenie, sam poeta niezupełnie orientował się we własnym wnętrzu duchowym. odejrzenie to zmienia się w pewność, gdy się zna jego wyznanie w powieści tobiograficznej: „Tak więc odczytałem — i — nie tylko słowa! — odczy- łem eksplozję śródsłowną i napastliwość podłoża tego nieco skomplikowanego u; przepowiedziałem w myśli fragmenty raz, drugi, trzeci — przepowiedzia- m sobie jak lekcję; lekcję „życia" — mówi we mnie kabotyn; — dlaczego botyn? — nie, nie trzeba, aż tak? — po co? — trochę szacunku dla siebie! — tatecznie w ciągu tych wielu lat — no — tych trzydziestu lat — akurat ńczę czterdziesty ósmy — nigdy nie wiedziałem dokładnie, kiedy „naprawdę stem sobą", a kiedy tym drugim, trzecim, piątym, siódmym — ciągła prze- iana, ciągła ewolucja, rozwój, naprzód — tak, decyduje kierunek, — a „bycie prawdę sobą" — to złuda głupców i bluff gazeciarskiej filozofii — —".

Takie ujęcie sprawy, niekoniecznie korzystnie świadczące o przygotowaniu yślowym pisarza, o posiadaniu przezeń rudymentarnej kultury filozoficznej, afnie odtwarza zewnętrzne dzieje jego pracy literackiej, ściśle związanej

z istotą jego osobowości, odbitej w jego dorobku lirycznym, zgodnie z je
bałamutnie sformułowanym przekonaniem, że „wszystko, co się pisze, jest au
biografią, względnie przerzutem autobiograficznym, chłostą, ironią, groteską
w najwyższej formie: — ziszczeniem".

Jakże tedy było naprawdę? — Odczytajmy odpowiedź z jego puścizny
rycznej, uciekając się do pomocy jego prozy i znajomości jego otocza kul
ralnego. Sprawa jest raczej prosta. Wychowanek kultury kawiarniano-literack
czasów neoromantyzmu, chłonął bez różnicy wszystkie jej pierwiastki składo
nie zdając sobie jednak sprawy, że synteza ich, w życiu zbiorowym naturali
w życiu jednostki stać się musiała czymś czysto zewnętrznym i powierzcho
nym, o ile podłożem jej nie była droga rzetelnego wysiłku intelektualne
włożonego w dobór i uzgodnienie pierwiastków odpowiadających struktur
psychiki danej jednostki. Brak odpowiedniej kultury duchowej uniemożliw
Zegadłowiczowi dokonanie takiego wyboru, tym bardziej, że rodzaj jego uzd
nień twórczych sprzyjał pójściu po drodze najmniejszego oporu i pozwalał
przestawać na efektownych pozorach maskujących niedomagania wewnętrz
Posiadał on tedy wyobraźnię „bluszczową", przetwórczą, wrażliwszą na pr
jawy sztuki niż życia, umiejętność pomysłowego przetwarzania bodźców
tury artystycznej, oraz odznaczał się — okresowo zresztą — zdumiewają
łatwością pióra, spod którego w ciągu trzech dni wychodziły spore utwo
dramatyczne, a w ciągu czterech tygodni prace tak ambitne, jak przekł
„Fausta". Tak uposażona osobowość twórcza zawsze jest narażona na mnóst
niebezpieczeństw, które w rezultacie przeważnie wiodą na manowce grafoma
Pozostaje ona sobą o tyle, że nie wygasa w niej, a nieraz nawet wzrasta, chło
ność i zdolność przetwarzania pomysłów coraz to nowych, przestaje zaś b
sobą o tyle, że idąc w coraz to innym „kierunku" stopniowo zatraca resz
tych składników, które rozstrzygają o jej odrębności. A tak stało się z Zegadł
wiczem i tym właśnie tłumaczy się jego „kabotynizm literacki", z którym u
łował rozprawić się na kartach swej powieści, a który polegał na przywdz
waniu coraz nowych masek, na zmianie postaw pisarskich tak częstej i t
mechanicznej, że można było mieć uzasadnione wątpliwości, czy tkwi pod ni
jakaś, w istocie swej niezmienna, osobowość twórcza.

Jeśli pominąć zielone rzeczy młodzieńcze, pierwszą określoną postawę Z
gadłowicza ukazał tom „Poezyj", ukończony latem 1916 r., a więc po dw
latach toczącej się krwawej rzezi narodów. „Imagines", „Erato" i kilka inny
cyklów pokaźnego tomu, w sumie ponad dwieście utworów lirycznych, oszli
wanych bardzo starannie, utrzymanych na poziomie — jak się wspomniało
ozdobnych kart *Chimery*, jest wędrówką po krainach książkowego piękna,
którego czytelników ówczesnych przyzwyczaił Leopold Staff. Technika p
etycka Zegadłowicza dowodziła, iż pisarz miał wszelkie dane, by zająć n
poślednie miejsce wśród satelitów śpiewaka „Łabędzia i liry". Rzecz jedn
znamienna, że w przeciwieństwie do mistrza i jego „Siewu doli", Zegadłowi
badacz „starej mapy Kolchidy i Tuli", pozostał najzupełniej głuchy i ślep
na wstrząsy swych czasów, tragedia płonącego świata dla niego nie istniała, t

BONNARD: RÓG STOŁU

R. 1939

że gdyby nie data 1919 na karcie tytułowej tomu, przypuścić by można, powstał on w całości przed wybuchem wojny.

Płaszcz taniego narcyzyzmu jednak, w który poeta spowił się tak szczeln że mógł nie dostrzec krwi, błota i hałasów Europy wojennej, wskutek woj właśnie wyszedł z mody i Zegadłowiczowi wypadło obejrzeć się za inny przyodziewkiem literackim. Wskazała mu go atmosfera panująca w redak *Zdroju* a dochodząca do głosu w teozoficznych wynurzeniach jego założycie Zdrowy instynkt uchronił poetę od ugrzęźnięcia „w mętnym rozlewisku... w p dejrzanej jakości mistycyzmie wyznania teozoficznego" — jak to sam po tach określi — i pchnął go w kierunku, w którym, nie bez znacznych co praw odchyleń, miał wytrwać niemal do końca swej kariery lirycznej. Był nim modny dzięki Leopoldowi i Ludwikowi Staffom, Berentowi i — przede wszy kim — Kasprowiczowskiej „Księdze ubogich" franciszkanizm poetycki. I jego to gruncie wykwitły „Dziewanny", poemat, w którym wszystkie cec osobowości pisarskiej Zegadłowicza wystąpiły najpełniej i zrobiły poetę swe rodzaju znakomitością. On sam, po nieudałych próbach poematów metafizy nych, skonstruował sobie ubożuchny systemik poglądów, oparty o „Kwia św. Franciszka", i znalazłszy dla niego odpowiednią formę eksploatował wielorako aż do całkowitego znużenia i znudzenia swych początkowych wi bicieli.

Stało się to nie od razu, dwa bowiem początkowe cykle „Ballad", popr dzone śliczną uwerturą, miały charakter baśniowo-literacki; dopiero trzeci, „ wsinogi beskidzkie", uderzył w ton, dla nowej postawy Zegadłowicza typow Franciszkańska mianowicie miłość Boga, wyrażająca się w ukochaniu człowie i to prostaczka, w umiłowaniu zwierzęcia i przyrody, rozbłysła wielobarwny światłem dopiero w zetknięciu z malowniczym światem a raczej światki górskim, beskidzkim, oglądanym z okien „Czartaka" czy innej starej rude którą Zegadłowicz zamieszkiwał, a w której dopatrzył się resztek kaplicy aria skiej. Szczegół to nieobojętny, franciszkanizm bowiem liryka beskidzkiego zysk osobliwą podbudowę, nawiązał do pacyfistyczno-filantropijnej ideologii „Chr stian" renesansowych, co poeta zadokumentował kilku bardzo pięknymi e giami, jak „Waleta beskidzka Arian", sławiąca zakątek górski jako jedy krainę, gdzie wygnańcom nie odmówiono kawałka chleba i dachu nad głow

Na takim to podłożu wystąpiła w balladach galeria charakterystyczny typów górskich, rodzonych braci ludzi leśnych, którymi niegdyś Orkan zalu nił swe roztoki; a więc wędrowny szklarz, druciarz czy zdun, sadownik, kam niotłuk czy świątkarz, domorosły rzeźbiarz tnący w drzewie figury przydroż liczbę ich z biegiem czasu (w „Wielkiej nowinie") powiększyli: akuszerk „babka" całych pokoleń góralskich, kramarz słowacki w koszu na głow noszący zabawki, zbieracz jagód jałowcowych pędzący z nich cudowne wi lecznicze, oraz postaci kopiowane z prymitywnych legend chłopskich. Dzie temu do ballad wkroczył pierwiastek folkloru górskiego, wnosząc z sobą atm sferę dziwności potęgującą nastrój prymitywizmu opowieści franciszkański i stanowiącą o odrębności zegadłowiczowskiego franciszkanizmu. I rzecz z

bawna, że poeta, który za nieszczęście uważał „dzień pracy", tutaj zrobił ją trzonem ballad, realistyczne, niemal fotograficznie dokładne jej opisy rzucił na tło przyrody górskiej, cudownej nocy letniej czy szarej drogi kamiennej. Co osobliwsza, pracę powsinogów okolił aureolą niezwykłości, prawie świętości; każdy z nich bowiem jest nie tyle wyrobnikiem, ile artystą, praca jego płynie z umiłowania rzemiosła, przynosi pożytek otoczeniu i dzięki temu ujawnia pewien sens metafizyczny, religijny. Otrzymuje on postać dostrojoną do charakteru życia powsinogów, do świata ich wyobrażeń modelowanych na motywach żywociarskich czy legendarnych; stąd znużonego snem rzeźbiarza, Wowra, nawiedza Chrystus i wyręcza w pracy nad sporządzaniem świątków, rzeźbiąc własne wyobrażenie, stąd kamieniotłuka oczekuje moszczenie dróg rajskich, stąd babka góralczyczka, spiesząc po bezdrożach nocy do położnicy, umiera z wizją „wielkiej nowiny", misterium betlejemskiego przed oczyma. To wszystko sprawiło, że „Powsinogi beskidzkie" wywołały entuzjazm, i swą barwnością na pozór bezprzykładną, i swym humanitaryzmem, i nade wszystko domieszką łatwych efektów religijnych. Łatwych, bo z miejsca, już w „Wielkiej nowinie", zmanieryzowanych, rozszerzonych na unowocześnione motywy apokryficzne i legendarne, przejęte z opowiadań o dzieciństwie Jezuska. O sztuczności ich dostatecznie świadczy choćby ballada „O zabawkarzu beskidzkim Janku Kiceczokowym i o balonikach, które dzieci niejakie zamieniły w księżyc i gwiazdy". Bezpośredni kontakt z ziemią i jej mieszkańcami ustąpił tu konceptom wyczytanym w prostaczych powiastkach odpustowych.

Od posądzeń o jakiekolwiek stosunki z poezją ludową Zegadłowicz odżegnywał się wprawdzie bardzo stanowczo, najniesłuszniej jednak, bezpośrednio bowiem i pośrednio był od niej wielorako zależny. Związki pośrednie szły tu przez Kasprowicza i Leśmiana; młodzieńcze obrazki ludowe Kasprowicza, „Z flory swojskiej" i „Typy", jego hymny, ballady i „Księga ubogich" zaważyły na „Dziewannach" bardzo silnie; zwroty zaś w rodzaju „jabłoni się i gruszy, śliwi serce sadu wpatrzone w źrałość swoję, w przedzgonie opadu" dowodzą, że Zegadłowicz nie pozostał nieczuły na uroki „Łąki" i że nie bez przyczyny jej autorowi swych „Powsinogów" przypisał. Bezpośrednio zaś „Dziewanny" pobrzmiewają przeróżnymi pogłosami pieśni ludowych przytaczanych w urywkach lub parafrazowanych, wyzyskują — jak się rzekło — motywy prostaczych legend, stosują wreszcie typowe miary pieśniowe, ośmiozgłoskowiec i zwrotkę dwuwierszową. Zbliżenie do poezji chłopskiej podkreślił zresztą sam autor, wprowadzając do swych ballad gwarę stosowaną nieraz w sposób bardzo dziwaczny, wtłaczając w jej zwroty pojęcia pochodzenia papierowo-literackiego, w rodzaju:

Kazdo grubso topola, wierzba i przypłocie
Wprasa świentom opatrzność znużonej tęsknocie.

Takie zwroty sprawiają, że poemat, którego autor określał się jako „pastuch ubogi, powsinogów niegodny brat", nie jest jednolity wewnętrznie i nawet

w cyklu najdoskonalszym, tj. w „Powsinogach", wykazuje zabójcze dla jego wartości szczerby i niedociągnięcia kompozycyjne. Jego zawartość ideowa, bardzo uboga, bo sprowadzająca się do kilku bezustannie powtarzanych formułek (Chrystus „tryumfujący w nas zwycięską radosną miłością", „zarzewie odkupienia i odrodzenia", „mordęga ofiarna, niesobna, bezimienna"), przeradza się co chwila w sentymentalne oklepanki — jego obrazy blakną i banalnieją wskutek nadmiernego gadulstwa. Poeta nie zastosował tu zasady, wyrażonej w późniejszym aforyzmie:

gdzie jedno słowo starczy, jedna pieśń wydoli,
tysiąc słów, milion rymów próżno się mozoli.

Łatwość zaś rzucania na papier tysiąca słów podyktowała mu całe serie lirycznych pogawędek z Bogiem („sam na sam z BOGIEM rozmawiam") na temat szczęścia, którym rozmowy te przepełniają serce ludzkie. Toteż przerażająca monotonia wyznań „Kantyczki rosistej", „Przyjdź Królestwo Twoje", „Gorzkich żali", „Widm wskazówek" przypomina lirykę dewocyjną naszych pisarzy barokowych. A przecież właśnie struny religijne, umiejętnie w chwilach szczęśliwych uderzone, pozwoliły Zegadłowiczowi wziąć „lot swój najwyższy", wypowiedzieć pewne doznania religijne w sposób tak doskonały, że podobnych wypadków niewiele znają dzieje naszej liryki. Już więc ładne poezje prozą w cyklu „Zielone święta" bardzo wyraziście oddają mistyczne niemal zatopienie się w przyrodzie wiosennej, pełnej głosów bożych, ożywionej tym samym duchem, który w człowieku budzi radość istnienia, a serce oczyszcza z melancholii, „i w drodze zebranej goryczy". Jeszcze silniej i czyściej motywy te zabrzmiały w „Godzinkach", utrzymanych w sposobie „każącego do ptaków świętego Franciszka". Ich twórca umiał tu zdobyć się na stanowisko, bez którego poezja naprawdę liryczna jest nie do pomyślenia: na sprawy pospolite, zbanalizowane przez nawyk, oklepane, spojrzał oczyma dostrzegającymi w nich rzeczy wiecznie świeże i nowe i dzięki temu zdołał odkryć w nich nieśmiertelną prawdę ducha. Taką właśnie postawę zajął w wierszu „O prawdzie kolęd" wobec uroczystości Bożego Narodzenia, dostrzegając w niej pamiątkę najbardziej zdumiewającego wypadku w dziejach człowieka:

Już się stawa, już się pełni legenda
człowieczego odkupienia:
wypieśniona, wygrana kolęda
Bożego Narodzenia.

Stąd też inny wiersz, „O słowie wiecznym", sprowadza rolę poety do głoszenia „wieści wonnej i świeżej" o odrodzeniu ludzkości przez Chrystusa:

Wszyscy uwierzą radośnie,
wszyscy uwierzą ochotnie —
a ty w tej serca wiośnie
zakwitniesz we wszystkich stokrotnie.

„Serca wiosna", poczucie szczęścia płynącego z odrodzenia wewnętrznego jednostki, stała się źródłem „Zwiastowania", cyklu „Godzinek", zawierającego garść ślicznych erotyków, przypominających wprawdzie „Księgę ubogich", ale lotniejszych, świetlistszych i melodyjniejszych. Miłość kobiety wiedzie tutaj do niezwykle subtelnych przeżyć religijnych, wiążących w nierozdzielną całość jednostkę z wszechświatem. Ekstaza, w pierwotnym znaczeniu tego słowa, otrzymuje postać nadzwyczaj prostą w liryku „Sobie samemu nieznany":

O wiosno miłościwa!
nieistniejąca na pewno!
— zjarzają się wydziwa
i w pieśń splatają śpiewną.

Dni jasne i słowicze
przysiadły na brzezinie —
...idę — i kwiaty liczę —
...patrzę — a rzeka płynie —

...staję — a chmury lecą
...słucham — a dni śpiewają —
komu i gdzie —?— Bóg wie co!!
a najwięcej rozstajom.

Samemu sobie nieznany,
zbłąkany, nieprzytomny —
raz pierwszy jestem pijany
ja i ten wszechświat ogromny.

Przytoczonemu wierszowi nie ustępuje subtelnością modlitewna podzięka „Za rozkwit Twego życia", lub „Ave Maria", pieśń o odnowie ducha przez miłość:

Światło grające ostało...
słowa rzuciłem do wody...
Tak biało — wszędy tak biało...
A jam tak bardzo młody...

Niesposób oczywiście nie dostrzec tu ulegania tonacji lirycznej, upowszechnionej przed laty dwudziestu pięciu przez zbiorki Wierzyńskiego. U Zegadłowicza jednak otrzymuje ona swoiste zabarwienie, obce poecie warszawskiemu a wywołane przez wzruszenia typu religijnego. Sam autor „Godzinek" raz tylko jeszcze osiągnął równie zdumiewającą czystość tonu lirycznego: w cyklach „Dębów pod pełnią", takich jak „Pszczoły w bursztynie", „Sierpień", „W pomroce złotej", gdzie prostota środków wyrazu poetyckiego, łączących plastykę w odtworzeniu stanów uczuciowych z melodyjnością słowa, sięga poziomu rzadkiej doskonałości artystycznej.

Poziom niemniej wysoki cechuje — w innej dziedzinie liryki — zbiorek „Kolędziołek beskidzkich", drobiazgów w znacznej mierze groteskowych, tu i ówdzie rozmyślnie niezdarnych, programowo sprymityzowanych, niby świątki wiejskie, którym je przypisano: „wam ten pastuszy zaśpiew przyłogowy odnoszę, wszakże od was go wziąłem". Część tak pojętego programu — z odwołaniem się do „Kwiatuszków" franciszkańskich — zrealizował w wierszu „O cudownych przygodach" przez zgrabne wyzyskanie motywów koszałkowo-opałkowych, obejmujących zespół nonsensów, spotykany w komicznych pieśniach i gadkach ludowych. Najpełniej wystąpiło to w wierszu „O drodze po drugiej stronie ziemi", w którym obraz wesela „w zatopionym karczmisku" obejmuje takie oto szczegóły:

— droga wstała, wywstężyła się w górę —
splotem węża runęła na chmurę —
drzewa wrosły koronami w glebę
w niebo wparły korzeni potrzebę —
wilk przyleciał, zaśpiewał żałośnie
i dwa gniazda począł wić na sośnie:
jedno karczmie ulęgłej pod wodą,
w drugie prosi dziecko z panną młodą —
skrzypią skrzypce w jesiennym pojęku —
wilk przygrywa ogonem na sęku —

Drugim czynnikiem wyznaczającym charakter kompozycji obrazów kolędziołkowych są sny, znowuż w zgodzie z programem „na ugorach pozorzanych wre niewidnych snów robota" i przestrogą: „kto nie umie, nie rozumie, niecha szukać snów zaniecha". W takim układzie na plan pierwszy cyklu wysunęła się fantastyka balladowa i legendowa, stwarzająca atmosferę ariostycznej dziwności w tonie zarówno ludowym jak... leśmianowskim. Zarówno bowiem słownictwo cyklu, jak groteskowość fantastyki w pieśniach „O lasce kuśdykającej" czy „O pomiłowaniu karła z gałęzią" wywodzi się z kart „Łąki"; zaznaczyć jednak należy, że pomysłom mistrza Zegadłowicz nadać umiał to, czego Leśmianowi stale niedostawało, wdzięk i czar pieśni ludowej, z jej kapryśną tajemniczością, niedomówieniami i zagadkową symboliką. I dlatego właśnie krótkie, dialogicznie budowane balladki, „O pierścionku odnalezionym", „O przyłogu balladowym", „O skrzypcach zamarychostowych" i inne, oraz śpiewna legenda „O świętym Izydorze-Oraczu" należą do rzeczy w dorobku lirycznym Zegadłowicza najprzedniejszych, w nich bowiem snuje się ów jedyny w swoim rodzaju baśniowy czar dziwności, który wyjątkowo tylko dostrzec można w „Dziewannach".

„Wieloletnia pogoda" beskidzkiego franciszkanizmu, choć objęła kilka faz nie stała się ostatecznym stadium w karierze poetyckiej Zegadłowicza i hałaśliwie przeszła w postawę nową, w liryce zadokumentowaną cyklem „Pieśni niemotworza". Mianowicie już w „Pszczołach w bursztynie" poeta jął sterować

w kierunku, który podówczas pod wpływem Tuwima był bardzo modny, a któremu dał wyraz w wierszach jak „Napad słów" lub „Po wielkim poście", malujących dionizyjsko-żywiołowe upojenie procesem twórczym; nic więc dziwnego, że rychło odkrył w sobie nowe zdolności poetyckiego ujarzmiania czy może tylko rozpętywania żywiołu. Na nową wyprawę poetycką autor „Powsinogów" zaopatrzył się w bagaż filozoficzny bardzo podejrzanej wartości. Dostarczyło mu go rozczytywanie się w popularyzatorach myśli przyrodniczej i psychologach spod znaku Freuda, zgodnie akcentujących biologiczną doniosłość procesu rozmnażania się jako najważniejszej czynności istot żywych. Następstwa przyswojenia sobie tej głębokiej mądrości odbiły się niezwłocznie na stanowisku poety wobec swej dotychczasowej twórczości. Mówią o nim kolejne przedmowy do wydań „Powsinogów beskidzkich"; gdy dawniejsze prawiły o łazikach górskich jako symbolu „zwycięskiej, radosnej miłości", jako o przewodnikach na szlaku wiodącym „na przełaj, poprzez chmury, ku mlecznym drogom, ku gwiazdom", w przedmowie z r. 1928 ich „niegodny uczeń" pole swego widzenia zamknął z patosem w ramach wyłącznie ziemskiego bytowania, wołając: „Wszystko jest z ziemi — słuchać jeno, słuchać i — usłyszeć — o niepojęta szczęśliwości bytowania ziemskiego! — życie: sen o mijaniu". Pod tym nowym kątem widzenia ziemia ukazała mu się jako zbiornik sił twórczych, nieobojętnych dla poezji: „lecz spójrz! — — po dokładnym odgarnięciu wilgnej, grubej warstwy gnijącej ścioły i igliwia — spójrz! — z ziemi pulchnej i porowatej wysterczają soczyste, nabrzmiałe, tęgie pędy ziół jak prężne fallosy młodych Faunów, którym śnią się kąpiące Muzy". Nie warto zastanawiać się, przy pomocy jakich to sofizmatów poeta usiłował z nowym poglądem na świat i człowieka związać swą dawniejszą wizję świątków górskich, dość poprzestać na wyjaśnieniu, w jaki sposób pogląd ten odbił się w jego nowej twórczości lirycznej, w „Pieśniach niemotworza".

Oto niosę w jednej ręce trawy i liście,
w drugiej owady przez sen śpiewające —
myśli moje są kosmate jak trzmiele,
w oczach moich rośnie młode słońce!

tak brzmi zapowiedź nowego kierunku w „Podsłuchach", tomie zamykającym nową serię. Kierunek ten — poza niewielu wyjątkami — przyniósł tylko pretensjonalne dziwactwa, jak wizja sił stanowiących o życiu:

Ziemia się liści odkorzeniona,
łodygą świta świadomość senna —
— mgłą przezorzoną zagadka życia
płynie lękliwie: cisza bezdenna.

Słupka piastunna macierzokwietność
ku przepylonym pręciprężnościom
nachyla słodkie od miodu usta:
jest bladobydlną globu miłością.

Ostateczne konsekwencje nowego zwrotu miały w całej pełni wystąpić u Zega dłowicza poza obrębem jego liryki.

Podobnie bowiem jak wielu innych twórców lirycznych, jak choćby Kaspro wicz, Miciński czy Żuławski, autor „Dziewann" dla nadmiaru energii pisa skiej szukał upustu w dziełach dramatycznych i nawet poszedł dalej, by osta tecznie wylądować w krainie powieści. Jego dorobek dramatyczny, przez la wiele znany tylko ze sceny, gdzie torowała mu drogę swym talentem aktorski i reżyserskim Stanisława Wysocka, z biegiem czasu udostępniony w rzadki wydaniu szamotulskim („Dramaty", 1932), obejmuje dwa utwory autobiogra ficzne („Noc świętego Jana Ewangelisty", 1924, „Wigilia", 1927), trzy ludow („Lampka oliwna" i „Nawiedzeni", 1924, „Głaz graniczny", 1925), dw wreszcie lekturalne („Alcesta", „Betsabe", 1925); rzeczy inne druku się nie do czekały. Teksty dostępne nie potwierdzają opinii krytyki teatralnej wyzna czającej twórcy „Lampki oliwnej" jedno z czołowych miejsc w dramaturgii mi dzywojennej. Wskazują one, iż dorobek Zegadłowicza w tej dziedzinie był pro duktem przede wszystkim „bluszczowości" jego wyobraźni. Produktem skąd inąd bardzo nieraz interesującym.

Tak więc dramaty autobiograficzne, „Noc św. Jana" i „Wigilia", związan z sobą genetycznie — pierwszy z nich bowiem wszedł jako akt środkow w skład drugiego — są zajmującymi, choć artystycznie chybionymi próban wskrzeszenia dramatu romantycznego typu „Manfreda" lub „Dziadów", cz raczej — gdyby wziąć pod uwagę nie charakter gatunkowy lecz poziom arty styczny — „Lesława" lub „Jordana", płodów naszych epigonów romantyc nych. Centralne ich zagadnienie, sprawa religijnego posłannictwa poety, roz wiązane w obrazie wizji wigilijnej, nie rysuje się w nich wyraźnie ani w sens filozoficznym, ani w artystycznym, zagubione w powodzi pustych słów i my ślowo jałowych obrazów. Dramaty znowuż archaiczne, grecka „Alcesta" i b blijna „Betsabe", obfitujące w barwne efekty widowiskowe, epickie raczej n dramatyczne, uderzają brakiem wyrazistych czynników psychologicznych, be których dramat nie jest dramatem, choć może być doskonałym scenariusze filmowym.

Tę samą niedomogę z punktu widzenia teatru, a zaletę ze stanowiska ekran dostrzega się w „Nawiedzonych", widowisku misteryjnym, w którym głupaw wyrostek-mistyk narzuca tłumowi weselników swą wizję pojawienia się Chry stusa w świecie prostaczków wiejskich. Dwa inne natomiast dramaty ludow „Lampka oliwna" i „Głaz graniczny", utrzymane w tonie naturalistyczny sztuk z życia chłopskiego, wstrząsanego silnymi, pierwotnymi namiętnościam wiodącymi konsekwentnie do zbrodni, miałyby wszelkie dane, by stanąć w rz dzie dzieł takich, jak dramaty wiejskie Kasprowicza, Orkana lub Szukiewicz gdyby nie były obarczone efektami rodem z literatury; drewniany alegoryz świątków, otaczających lampkę oliwną, lub głaz graniczny na szczycie górskie wywodzący się z powieści Orkana, niepotrzebnie wzbogacają tok wydarze dramatycznych, dość silnych, by stworzyć artystycznie nienaganny ustrój oby

BONNARD: KRAJOBRAZ R. 1945

dwu dzieł. Lekturalność jednak dramatów Zegadłowiczowskich występ
w nich przede wszystkim jako zależność od twórczości Wyspiańskiego, sp
której uroku czy jarzma autor „Nawiedzonych" nigdy nie umiał się wyzwo
a z której przejął cały niemal zasób środków techniki scenicznej, co zresztą t
maczył naiwnie jako rezultat pokrewieństwa duchowego z autorem „Wesel
W rezultacie więc jego dorobek dramatyczny jest dzisiaj tylko dokument
wpływu wywartego przez Wyspiańskiego na dramaturgię polską czasów m
dzywojennych.

Dwie podstawowe skłonności, z których wyrosły dramaty Zegadłowicza,
lipsyzm, widoczny w zainteresowaniach autobiograficznych, wyraźnie zaz
czony w „Wigilii", oraz łatwość naturalistycznego tworzenia wizji życia, ep
kiej raczej niż dramatycznej, splecione wysoce pomysłowo, stały się punkt
wyjścia jego pracy powieściowej, wypełniającej cztery tomy o układzie nie
cyklicznym, któremu nadać by można tytuł kroniki biograficznej Mikoł
Srebrempisanego. Na całość owego cyklu złożyły się „Żywot" Mikołaj
w wydaniu drugim opatrzony tytułem nowym „Uśmiech", jego bezpośred
kontynuacja, tj. „Zmory" (1936), i wreszcie ich dopełnienie „Motory" (193
wprowadzające Mikołaja przygodnie tylko i migawkowo, przesłaniają go
wiem dzieje jego sobowtóra, Cypriana Fałna. To rozdwojenie postaci czoło
cyklu jest bodaj że niewątpliwym odpowiednikiem wspomnianego poprzed
przełomu w karierze pisarskiej Zegadłowicza, poprzedzającego ostatnią j
postawę pisarską, odbiciem przejścia od beskidzkiego franciszkanizmu
„światopoglądu" fauniczno-przyrodniczego, z którym związane jest samo
zwisko Cypriana w wymowie zachodniopolskiej. Wskutek tego sam cykl
bardzo interesującym dziełem literackim, ukazuje bowiem w dwu diametra
różnych oświetleniach ten sam materiał autobiograficzny, wydobyty przez p
rza z epickiego spojrzenia na odtworzone we wspomnieniach dzieje własn
życia.

W „Żywocie Mikołaja Srebrempisanego" spojrzał na nie z tkliwością, pr
chodzącą niejednokrotnie w czułostkowość znaną z jego liryki dewocyj
w dywagacjach refleksyjnych nie szczędząc uwag, które w zamiarze autorsk
miały być budujące, w wykonaniu zaś wypadły bardzo płasko. Równocześ
jednak całość przepoił swoistym liryzmem wspomnień, uzasadniającym nowy
tytuł „Uśmiech". Inny charakter nadał „Zmorom". Zmieniony stosunek
życia wyraził się tutaj w ponurym obrazie atmosfery duchowej zapadłej m
ściny prowincjonalnej, atmosfery spotęgowanej skupieniem uwagi pisarskiej
niechlujnym trybie żywota młodzieży szkolnej i jeszcze niechlujniejszej wege
cji najrozmaitszych figur ze światka urzędniczego, urozmaicających zatęc
bytowanie odwiedzinami równie zatęchłej „josziwary" miejscowej. Pow
tchnąca nienawiścią do „pewnego gatunku stworzeń dwunożnych, zwan
ludźmi", jaskrawo odbija od niedawnego franciszkanizmu. Szara i monoto
relacja psychologiczna, skoncentrowana głównie wokół prymitywnie ujmo
nych zagadnień płciowych, urozmaicona jest jednak mnóstwem świetny

z pasją robionych a doskonale zaobserwowanych scen i scenek obyczajowych, zaprawionych zjadliwymi wycieczkami przeciw kulturze panującej w środowisku drobnej biurokracji austriackiej.

Dzięki temu właśnie „Zmory" posiadają odrębną fizjonomię i osiągają pewien, bardzo nierównomierny poziom artystyczny. Do jego obniżenia przyczynia się kilka czynników. Przede wszystkim sceny brutalnie naturalistyczne są niezharmonizowane z ckliwym narcyzyzmem w portrecie postaci naczelnej, opiętego w mundurek uczniowski Mikołaja. Następnie, z charakterem całości nie zawsze należycie spojona nienawiść do plugawego bydlęcia ludzkiego. Nienawiść podniesiona do godności dominanty kompozycyjnej. Łatwo się o tym przekonać, zestawiając ten sam motyw w podwójnym ujęciu, lirycznym i powieściowym. Pierwsze znaleźć można w pełnym wdzięku obrazku lirycznym w „Budziejowickich łąkach", poemacie odbitym w trzynastu egzemplarzach i wskutek tego całkowicie nieznanym. Rozczarowanie starego muzyka, na łożu śmierci stwierdzającego, że wnuk nie odziedziczył po nim uzdolnień muzycznych czy choćby dyrygenckich, tchnie poezją na wskroś ludzką. Ta sama scena w „Zmorach" ma wydźwięk całkiem odmienny, stary Czech parska jadem, przepędza nieszczęsną ofiarę swych chybionych zabiegów nauczycielskich, spod skóry rzekomego artysty wychyla się pokraczny czworonóg jaskiniowy.

Przy wszystkich swoich niedomaganiach artystycznych, „Zmory" wydają się jednak dziełem wybitnym w porównaniu z ich ciągiem dalszym, „Motorami". Olbrzymie to powieścidło na ośmiuset stronicach sporego formatu ilustruje przytoczoną poprzednio tezę z ostatniej chronologicznie przedmowy do „Powsinogów beskidzkich" o fallicznym związku Fauna z Muzami. Wedle wywodów autorskich związek ów ma polegać na funkcji kobiety w życiu twórcy; kobieta mianowicie hormonizuje mózg męski, staje się motorem wszelkiej twórczości. Zgodnie z tym, Cyprian Fałn — w czasie długiej rekonwalescencji po ciężkiej chorobie — robi tasiemcowaty przegląd „motorów" w swej karierze pisarskiej, począwszy od lat uniwersyteckich. W rezultacie powstaje pornograficzny film w słowach, utrzymany od początku do końca w niewybrednym artystycznie tonie koszarowo-zamtuzowym, pozbawiony jakichkolwiek walorów i — wyjątkowo słusznie zakazany przez cenzurę. Bezwiedna słuszność jej werdyktu polega na tym, że „Motory" są typowym okazem podszywania się pod nazwę dzieła sztuki książki, która z sztuką mało ma wspólnego i jest jedynie wyrazem pogoni za sensacją za wszelką cenę. Książki o niewiarogodnie nikłej zawartości myślowej, sprowadzającej wysoce zawiłe zjawiska psychologiczne do rzędu zjawisk fizjologicznych, podobnie, jak to było w młodzieńczych powieściach Przybyszewskiego. Jego kabotyński duch patronuje „Zmorom", tak jak duch Wyspiańskiego unosił się nad dramatami Zegadłowicza. Sensacyjność „Motorów" potęguje rozsiane w nich mnóstwo szczegółów autobiograficznych, wprowadzających znajomych autora już to pod nazwiskami, już to pod przejrzystymi i łatwymi do odgadnięcia pseudonimami.

Pojawienie się dwu ostatnich powieści Zegadłowicza wywołało wiele hałasu, stało się nawet pewnego rodzaju skandalem literackim. Koła klerykalne, któ-

rych benjaminkiem był do niedawna autor „Dziewann", odwróciły się od syn marnotrawnego; ich przeciwnicy nie taili radości na widok przysłowioweg „cudzego przypadku". Skrupiło się na samym pisarzu, z prawa i lewa pomawia nym o kabotynizm i karierowiczostwo, a broniącym się naiwnie w „Motorach przekreśleniem tego, co nazywał „byciem samym sobą". Gdyby nawet zarzut te były słuszne, kariera liryka beskidzkiego nie przestałaby być zagadnienier może mało pociągającym, ale w każdym razie godnym uwagi. Rozwiązać j czy choćby tylko rozświetlić, będzie kiedyś musiała jego biografia literacka.

Opierając się zaś na samej znajomości jego dorobku pisarskiego, wolno przy puścić, że pozory kabotynizmu wywoływał sam rodzaj uzdolnień twórczyc Zegadłowicza. Niepospolity liryk, pozbawiony głębszej kultury umysłowe której brak nie pozwalał mu na właściwe wyzyskanie posiadanego talentu, szed po drodze najmniejszego oporu, poczytując łatwość wypowiadania się w wier szu czy prozie, w balladzie, dramacie czy powieści, za rezultat natchnienia choćby muzo-faunicznego, i w ten sposób sam dobrowolnie, czy przynajmnie bezwiednie, skazał się na epigonizm, który wydawał mu się torowaniem nowyc dróg. Próby wydostania się z manowców, na które w takich warunkach usta wicznie trafiał, wiodły go stale na nowe manowce i doprowadziły ostateczni do stadium, w którym można mówić o zmarnowaniu czy przynajmniej niewy zyskaniu uzdolnień pisarskich na tym niebezpiecznym przesmyku, na którym poligrafia niepostrzeżenie przechodzi w grafomanię. I dlatego w losach twórc „Motorów" dostrzega się pewien odcień tragizmu, występujący wszędzie tam gdzie uzdolnionej jednostce zbieg okoliczności nie pozwolił rozwinąć się w całe pełni i dotrzeć do wyżyn, o których roiła w ambitnych marzeniach. Marzeni zaś swoje śpiewak „Godzinek" sformułował jasno w zamykającym je, osobli wym „Czterowierszu" (!):

Poeta — święty — prorok — korona: Syn Boży —
cztery strofy, z których się pieśń globowa tworzy.

Marzenia te zresztą w jakimś nieznacznym stopniu udało mu się zrealizować i to nie tyle w zeszytach „Czartaka", ile w niewątpliwym wpływie, który zdoła wywrzeć na poetów innych, rówieśnych i młodszych, pociągniętych czarem jego swoistej nuty ludowej, tak że w obrazie naszej poezji międzywojennej mówi by można o pewnym, wcale wyraźnym nurcie zegadłowiczowskim. Ustaleni jednak siły i znaczenia tego nurtu, podobnie jak pełna charakterystyka czło wieka, pisarza i jego dorobku, jest sprawą przyszłości.

Warszawa 1943.

JAN DÜRR-DURSKI

TADEUSZ ZABŁOCKI SPOD PRZEMALOWAŃ BIOGRAFICZNYCH

I

Nie zawiódł dobry smak K. W. Zawodzińskiego, kiedy omawiając zapomnianego poetę, Tadeusza Zabłockiego (w art. „W stulecie romantycznego tomu poezji", „Twórczość", 1946, z. 3), wybrał do przedruku dwa z jego utworów: „Ozymund" i „Na śmierć Władysława Strzelbickiego". Wagę odkrycia literackiego Zawodzińskiego i trafność w wyborze wierszy podkreślił najlepiej Wacław Borowy, który w art. „Shelleyanin polski sprzed wieku" („Twórczość", 1946, z. 10) wskazał, iż oba te wiersze są ciekawą transpozycją utworów angielskiego poety.

Ale Tadeusz Zabłocki to nie tylko autor tomu „Poezji" (Petersburg, 1845, str. 236, in 8°), to również bojownik społeczny i zesłaniec. Dlatego sposób interpretowania przez Zawodzińskiego aluzji osobistych w zbiorze „Poezji" Zabłockiego, nazwanym jego „książką-autoportretem", musi być zakwestionowany. Zwłaszcza, że pokazuje się i w tym wypadku, jak zawodną jest rzeczą uważać same utwory za wystarczające źródło do odcyfrowania życia poety, bez uciekania się do innych świadectw. Na skutek tego cała strona działalności polityczno-społecznej Zabłockiego została przez Zawodzińskiego pominięta, względnie niejasno tylko zaznaczona. A przecież Zabłockiemu jako poecie obozu demokracji polskiej sprzed stu lat należy się miejsce obok Ehrenberga, Wasilewskiego i Berwińskiego. Jak mam nadzieję, otrzyma je w przygotowanej do druku książce Stefana Kawyna: „Polska myśl demokratyczna w poezji. Antologia poezji polskiej krajowej w latach 1831—1863".

Ponieważ udało mi się zebrać garść wiadomości o Zabłockim, mogę uzupełnić jego charakterystykę nakreśloną przez Zawodzińskiego i przedstawić piękną postać zapomnianego niesłusznie poety we właściwym świetle.

Zawodziński pisze: „...nie ulega wątpliwości uważnego czytelnika: mianowicie że i Korbut i L. Janowski mylą się stawiając jego zesłanie w związek ze sprawą Szymona Konarskiego. Wprawdzie książka jest zadedykowana „Justynowi Hrebnickiemu jako oznaka powszechnego szacunku dla Jego cnót obywa-

telskich", a J. Hrebnicki należał do głównych oskarżonych o współdziałanie z Konarskim (por. „Pamiętnik" Szumskiego), ale dedykacja ta, wyraz poglądów politycznych poety a także świadectwo jego rozgałęzionych stosunków towarzyskich w ojczyźnie (inny Hrebnicki, marszałek gubernialny witebski, jest na liście prenumeratorów), napisana została zza Kaukazu. W drodze zaś tam znajdował się Ładа-Zabłocki już w 1837 roku (wiersz pisany z Taganrogu), 29 września tegoż roku pisze on inny wiersz w „Stanicy Bezopasnej na Kaukazie", na początku zaś następnego roku jest już w ogniu bitew. Tymczasem przed 1838 rokiem nikomu się o Konarskim nie śniło, a cała sprawa potoczyła się na dobre dopiero w 1839 roku". Otóż przypuszczam, że wydawca „Poezji" Zabłockiego, Romuald Podberezki, który w r. 1845 drukował książkę w Petersburgu, mając utrudniony kontakt z poetą nie sprostował w korekcie błędu polegającego na złym odczytaniu daty pod wierszami: 1837 zamiast 1839. Bo nie ulega wątpliwości, że Zabłocki należał do radykalnego Stowarzyszenia Ludu Polskiego i był zamieszany w sprawę Konarskiego. Należy również wziąć pod uwagę i tę ewentualność, iż może z jakichś powodów natury politycznej przesunięto daty.

Zawodziński natomiast, zaufawszy pokręconym przypadkowo czy celowo datom, tak interpretuje aluzje w wierszu Zabłockiego „Do Józefata Jachymowicza":

Kiedy mię ścigał gniew przeznaczenia,
Gdym w zmiennej losów kolei
Upadł ze szczytów szczęścia i świetnych nadziei
Na szczebel ostatniego w świecie upodlenia
— Gdym słyszał nieprzyjaciół radosne okrzyki
I widział uśmiech wzgardy na twarzach rodzeństwa...

„Co by to było? Jakaś historia miłosna, do czego można by wyczytać ciemne aluzje w umieszczonej na końcu przed-kaukaskich wierszy apostrofie „Do mojego opiekuńczego geniusza": „nieprzeparte ogniste uczucia, Co go z drogi ujrzanej aniołów obliczem Zawiodły w przepaść zepsucia?" i podobnie gdzie indziej. A może po prostu jakaś przegrana w karty zapłacona nie swoimi, bo np. rodzinnymi pieniędzmi z krzywdą „wiekiem nachylonej matki, młodszego brata i maleńkiej siostry". W tych samych utworach lub sąsiednich zjawiają się zapowiedzi pielgrzymki w dalekie, egzotyczne kraje, losu wygnańca itp. Czyżby przeczuwał? a może projektował sam wyrwanie się z otaczającej prozy życia, zaciągając się dobrowolnie do wojsk kaukaskich, tak jak pół wieku później zaciągano się do Legii Cudzoziemskiej? Hipoteza kusząca, ale zbyt wiele świadczy przeciw jej możliwości".

Mnie ta „hipoteza kusząca", iż ten utopijny socjalista ze Stowarzyszenia Ludu Polskiego zaciągnął się jako lekkomyślny młodzieniec dobrowolnie do służby wojskowej na Kaukazie, wydaje się nieprawdopodobieństwem psychologicznym. Nie ma najmniejszych podstaw, aby choć na chwilę przypuszczać,

: Zabłocki był utracjuszem, bankrutem życiowym, czy poszukiwaczem przyód. Przeczą temu stanowczo wiadomości o nim tak z okresu w ojczyźnie, jak z pobytu na Kaukazie, z których wynika, iż w jego życiu poezja słowa i poeja czynu łączyły się w wyjątkowo harmonijną całość. Samo postawienie w stounku do niego pytania, czy był konspiratorem i zesłańcem, czy karciarzem wagabundą, odczuwamy w przykry sposób. Przynależność Zabłockiego do towarzyszenia Ludu Polskiego, zupełnie udowodniona, wyraźnie określa poglądy społeczne poety i pozwala zgoła inaczej interpretować jego wiersz do achymowicza. Z powodu tych właśnie swoich poglądów: „słyszał nieprzyjaiół radosne okrzyki i widział uśmiech wzgardy na twarzach rodzeństwa". Szezenie haseł rewolucyjnych wśród ludu, leżące w programie Stowarzyszenia, ie budziło na pewno zbyt powszechnego entuzjazmu w kołach ziemiańskich nawet najbliżsi krewni poety (pochodzącego z tej warstwy) mogli bardzo rytycznie oceniać jego działalność.

Do jakich konfliktów rodzinnych dochodziło w takich wypadkach, świadczy darzenie z lat późniejszych i z Kijowszczyzny. Jak opowiada Julian Klukowski w artykule „U źródeł chłopomaństwa" („Odgłosy", Książka zbiorowa taraniem Stow. Dom Polski w Moskwie, Moskwa 1916, str. 21), magnat kreowy, Rozesław Rylski, oburzony wywrotowymi przekonaniami syna, Tadeusza, znanego działacza wśród ludu, zdobył się na krok zaiste niesłychany: v podaniu skierowanym do generał-gubernatora prosił o zwrócenie uwagi na zkodliwą propagandę syna i wysłanie go z Kijowa.

Na drodze działaczy tego typu co Zabłocki kładły się przeszkody, które stavały się częstokroć źródłem tragicznej rozterki i ciężkich przesileń duchowych. Niełatwa musiała być też walka, którą staczali i z samymi sobą, aby pokonać własne opory szlacheckie, a nieraz, jeśli działali na Białorusi lub Ukrainie, kaolickie i polskie. Należałoby również z tego punktu spojrzeć na Zabłockiego doszukać się echa tych walk w jego poezji.

Zawodziński pisze wprawdzie: „Mimo niepowrotną prawdopodobnie zatratę całej tej części dzieła Tadeusza Zabłockiego, gdzie wypowiada się ówczesny konspirator i bojownik polityczny (chyba przypadkiem wypłyną w jakichś archiwach policyjnych, wyjaśniając równocześnie ściślej powody zesłania; że aka twórczość istniała, mamy niewątpliwe dowody w charakterze literackiego otoczenia naszego poety), interesuje on jako człowiek w genealogii demokracji polskiej i jej stosunków z radykalnym odłamem społeczeństwa rosyjskiego..." Ale te wnioski, które Zawodziński wyciąga niespodziewanie na zakończenie wego studium, nie pokrywają się z całym jego poprzednim rozumowaniem.

II

Udział Zabłockiego w sprawie Konarskiego potwierdza Bolesław Limanowski w pracy pt.: „Młoda Polska i Stowarzyszenie Ludu Polskiego" („Tydzień", dodatek literacki „Kuriera Lwowskiego", 1894, nr 1—6), w której znalazłem dwukrotną wzmiankę o poecie.

Stowarzyszenie Ludu Polskiego powstało w Krakowie z końcem r. 183
Szymon Konarski, który wraz z innymi wysłannikami Młodej Polski przyby
wówczas z emigracji, należał do jego założycieli i wszedł do Zboru (tj. zarządu
głównego. Kiedy postanowiono rozciągnąć sieć organizacyjną na cały kraj, d
legowany został na Wołyń a następnie do Wilna.

O działalności jego opowiada Limanowski: „Z Wołynia Konarski udał s
w Mińskie, gdzie znalazł rzetelną pomoc w Napoleonie Jeleńskim, Tomasz
Bułhaku, Ludwiku Ordzie i Franciszku Terleckim. Spisek szybko wzrasta
Przyjechawszy do Wilna Konarski poruszył znowu energicznie sprawę stowa
rzyszenia. Zorganizował się tam zbór i weszli do niego: kanonik katedry wileń
skiej, wymowny kaznodzieja, Ludwik Trynkowski, Edward i Seweryn Rome
rowie, Stanisław Szumski, Justyn Hrebnicki, Medard Kończa, Franciszek Dob
kiewicz. Sekretarzem został Stanisław Kozakiewicz. Najznakomitszą pomiędz
nimi postacią był ks. Trynkowski, pochodzenia włościańskiego. Miał on w tyn
czasie lat trzydzieści. Uczniowie wileńskiej akademii medyko-chirurgiczne
wzięli liczny udział w Związku, a najbardziej czynnymi mieli być: Sawicz, Za
horski, Ropczyński i Tadeusz Łada-Zabłocki. Spisek rozszerzył się i po średnic
szkołach; a nawet i pomiędzy kadetami w Brześciu Litewskim gorących znala
zwolenników".

Nie ma powodów, aby powątpiewać w informacje Limanowskiego. Dzięk
nim możemy poznać atmosferę, w której się obracał Zabłocki i wyznaczyć m
miejsce wśród ludzi znanych już z nazwiska i ze swej działalności. Zagadkow
w biografii Zabłockiego rok 1837 to zapewne okres jego najbardziej gorąceg
oddania się sprawom Stowarzyszenia, okres wyjazdów na prowincję w celac
agitacyjnych. Kiedy nastąpiła „wsypa", czy po aresztowaniu Konarskiego, cz
już wcześniej, nie wiadomo.

O likwidacji działalności Stowarzyszenia na Litwie pisze Limanowsk
„Pierwszą wiadomość o Konarskim rząd rosyjski podobno otrzymał jeszcz
w końcu 1835 r. od ambasady rosyjskiej w Paryżu. Od tego czasu policja nie
ustannie czatowała. Przez dwa lata jednak, pomimo ogromnej liczby osób d
związku należących i pomimo propagandy pomiędzy włościanami, rzemieślni
kami i Żydami szerzonej, nie wpadano na żadne ślady spisku. Nie wiedzian
nawet, gdzie właściwie Konarski przebywa, raz donoszono, że jest na Rus
to znowu, że jest na Litwie. Dopiero w czasie pobytu jego w Wilnie pewniejsz
o nim wiadomość powzięto. Istotnie Konarski ukrywał się w majątku Rodzie
wicza Lisowie, na Wołyniu i jako służący razem z nim jeździł. W Wilnie po
znany, kiedy stamtąd umykał, został w miesiącu maju 1838 r. na stacji Krzy
żówce, na trakcie mińskim, przytrzymany i do Wilna odwieziony. Komisj
śledcza, pod prezydencją okrutnego kniazia Trubeckoja, nic nie mogła wydoby
od więźnia. Rozwścieczona starała się go zmusić do zeznań torturami..."

Wiadomość o katuszach zadawanych Konarskiemu przejmowała zgrozą ofi
cerów korpusu Giejsmara, który stał wówczas na Litwie. W korpusie tym był
dużo Polaków i nastawienie ogółu oficerów było wolnomyślne. Sobarri (Kirkor
w „Obrazkach litewskich" powiada, że istniało pomiędzy nimi stowarzyszeni

wolucyjne, a Korowajew był jednym z przewódców. Stowarzyszenie to posta-
owiło uwolnić Konarskiego. Plan był dobrze ułożony, ale jeden z silnie skom-
romitowanych, chcąc uratować swoje życie, wydał Korowajewa, który się zaj-
ował uskutecznieniem tego planu. Okrutne postępowanie komisji złamało dwie
fiary: Orzeszkę i Bylewskiego. Poczynili oni najszczegółowsze zeznania. Więzienia się zapełniły. Samych kobiet uwięziono kilkadziesiąt.

W lutym 1839 r. ogłoszono wyroki. Konarskiego skazano na rozstrzelanie. Napoleon Nowicki, Jerzy Brynk i Ignacy Rodziewicz wysłani zostali do ciężkich robót na Syberię. Również mnóstwo osób popędzono tam na osiedlenie. Wielu wysłano na Kaukaz, pomiędzy nimi dwóch uczniów uniwersytetu: poetę adeusza Ładę-Zabłockiego i poetę białoruskiego Sawicza. Kanonik Trynkowski dostał w więzieniu pomieszania zmysłów. Wysłany na Syberię umarł tamże. rzytaczam te szczegóły, aby można było z nimi powiązać sprawę Zabłockiego. śli się znajdą jeszcze jakieś do niej materiały.

III

O końcowym okresie życia Zabłockiego mówi Zawodziński: „Nie znamy kolicznośći, wśród których śmierć w roku 1847, w wieku najwyżej lat 35, race mu te (tj. literackie) przerwała; nie ma żadnych wskazówek, żeby ją zaała przeczuwana w melancholijnych rozmyślaniach obozowych ‚kula górala'". Na szczęście dało się odszukać zgubiony ślad Zabłockiego na Kaukazie.

Informuje o nim wcale dokładnie K. Wł. Wójcicki w swej „Historii literatury polskiej w zarysach", wyd. II, Warszawa 1861, tom IV, str. XV—XVI. nformacje Wójcickiego są tym cenniejsze, że podane na tle całej polskiej litetury kaukaskiej, o której rzucił po raz pierwszy szereg uwag. Podobnie boiem jak w literaturze rosyjskiej, odegrał Kaukaz w okresie romantyzmu pewną olę i w naszej poezji. Warto by te utwory zebrać i porównać z rosyjskimi. Teat byłby aktualny w okresie szukania związków kulturalnych pomiędzy obu arodami.

Zabłockiemu poświęca Wójcicki najbardziej gorące słowa. Oto co o nim isze: „Tadeusz Łada-Zabłocki, niezwykły talent poetyczny, był jednym pierwszych po Potockim (Wojciechu, pułkowniku i literacie) piszącym na aukazie. Każdy z rodaków znalazł w nim doradcę i pomoc. Znał dobrze aukaz i Gruzję, schodziwszy je wzdłuż i poprzek. Zamiłowany w literaturze języku angielskim, na pamięć prawie umiał większą część poematów Byrona lubił go cytować tak w rozmowie, jako i pismach. Lecz swój talent poetyczny, acechowany rzewnością i tęsknotą, rozdrobnił na ulotne, najczęściej erotyczne iersze. Przy bogactwie wiadomości, znając kilka języków tak europejskich, jao i wschodnich: oznajmiony z utworami każdej literatury, nie rozwinął tego lentu w żadnym obszerniejszym utworze. Zbiór jego poezyj wydał Romuald odberezki w jednym tomie w Petersburgu 1845 r. Zabłockiego znał tak prosty ołnierz, nad którym on często pracował, aby go wyuczyć czytać i pisać, jak niejeden książę gruzyjski i każdy z wyższych oficerów. Miłą niespodzianką

był ten zbiór Zabłockiego poezyj, ozdobiony popiersiem autora, którego szla chetne rysy każdy rad oglądał. Stąd w liczbie prenumeratorów można czyta i szeregowca, i czerkieskiego murzę. Dosługiwał się jako prosty żołnierz w ba talionie saperów kaukaskich. Zostawszy oficerem, zapragnął powrócić do miej rodzinnych, do Witebska. Namiestnik Kaukazu, książę Woroncow, ceniąc wy soko naukę i charakter Zabłockiego, chciał mu los poprawić i dlatego przezna czył go na zarządcę kopalni solnych w Kulpach. Posada ta dla każdego innego byłaby osobliwą nagrodą i sposobnością zebrania majątku, ale Zabłocki, człe wiek prawy i uczuciowy, dręczony tęsknotą do kraju, zaledwie dwa lata prze bywszy w Kulpach umarł na cholerę 1847 r."

Notatka Wójcickiego świadczy, że Zabłocki pozostał wierny swoim przeko naniom i zachował swój piękny stosunek do życia społecznego nawet w codzien nej ciężkiej egzystencji zesłańca. Przypuszczać należy, że dołożył sam wszel kich starań, aby się dostać do oddziałów saperskich i bezpośrednio nie walczy z broniącymi bohatersko swej wolności góralami, z którymi zapewne sympa tyzował.

Zestawiając fakty, że Zabłocki miał wielki talent poetycki i głębokie wy kształcenie, a mimo to nie napisał większego dzieła, chciał Wójcicki bez nara żania się na skreślenia cenzury wyrazić myśl, iż zesłanie złamało poetę. Moż była to wówczas ogólna opinia. W związku z tym jestem zdania, że do wiado mości o pozostałych w rękopisie pracach poetyckich i historyczno-literackich Zabłockiego, podanej przez Korbuta, nie należy przykładać większej wag Przypuszczać natomiast trzeba, że po czasopismach, w korespondencjach a n pewno w archiwach kryje się jeszcze wiele materiałów dotyczących jego osob

PIERRE BONNARD (1867—1947)

ył uczniem Bouguereau i uczniem Roberta Fleury w *Académie Julian*, ie ma w jego dziele ni cienia „pompierskiej" poprawności; wręcz odwrot- — mówił sam o sobie, że jest tylko *un sale impressioniste*, a był wiel- nowatorem w malarstwie.

Bo są przecież różne typy nowatorów: jedni odwracają dzieło poprzedników lszewką do góry, inni kontynuując ich wysiłek doprowadzają logicznym wijaniem starego niby wątku do otwarcia perspektyw, które będąc bez- rednim następstwem marzeń owych poprzedników są równocześnie od- rciem rzeczy tak nowych, że aż niespodziewanych; tak niespodzianych, że olucja tutaj przybiera formy zgoła rewolucyjne.

Są artyści, którzy rozpoczynają karierę od uderzenia z młodzieńczą, pełną ia energią w wielki gong i żyją echem tego uderzenia już do końca, pod- ymując tamto wrażenie codziennym wysiłkiem. Inni, jak Bonnard, wy- odzą ze sztuki swojego czasu, ze sztuki niemal „stosowanej", by później, całe, pracować jak gdyby z tłumikiem i wreszcie, na granicy wieku mal starczego, rozkwitnąć olśniewającą twórczością.

Gdyby był Rembrandt nie dożył trzydziestego roku życia, znalibyśmy jed- o z owych doskonałych holenderskich malarzy portretu, bardzo uczciwych bec natury, trochę zimnych — może nieco oryginalnego w swoim biblijnym rientalnym zapale, ale w każdym razie nie znalibyśmy Rembrandta, Rem- ndta — wielkiego poety i maga.

Tak, gdyby był Bonnard umarł nie doczekawszy pięćdziesiątki, nie byłoby nnarda — czarodzieja, Bonnarda otwierającego tajemne drzwi w malar- ie i zamykającego je zaraz za sobą przed nosem tych, którzy chcieliby sztuce pójść jego drogą a nie własną.

Bo rewolucyjność Bonnarda polega nie tylko na otwarciu tych właśnie ta- nnych drzwi. Polega jeszcze na wskazaniu następcom, że w malarstwie na zystko można sobie pozwolić, że wokół nas jest tajemnych drzwi tysiące, klucz do jednego z tych przejść ma każdy, kto widzi. Bo przecie Bonnard zwi tajne otworzył, przez nie przeszedł i zamknął je za sobą dlatego, że o jego, jedyne, absolutne w tym sensie, w jakim mówi się w muzyce łuchu absolutnym, wskazało mu klucz-zaklęcie, na które sezam się otwiera.

Genealogicznie wywodzi się on z tej linii malarskiej, która poczyna od Delacroix i która, zaczepiwszy po drodze o osobę Degasa (Degas, kt był z „linii" Ingresa, nie bez kozery wystawiał z Monetem, Sisleyem, noirem i Pissarro; dla niego Delacroix był także przedmiotem zachwytu), dała Toulouse-Lautreca, linearystę sprowadzającego malarstwo do koncep ornamentu o charakterze bardzo specyficznym, bo jak gdyby przestrzenny mimo jego pewnej płaskości i pewnej „japońskości".

Nie bez kozery też Picasso w pewnym okresie życia ulega jawnie wp wom Ingresa, biorąc z przestrzennego w swych tendencjach „rafaelisty" j ornamentalizm; bierze także z waz greckich ich ornamentalizm linea i sprowadza malarstwo do koncepcji ornamentu, ale ornamentu — w t wypadku — płaskiego. Słusznie mówiono o Picassie, że jest rzeźbiarzem czej zabłąkanym w malarstwo niżeli malarzem; widząc świat w bryłach dzi go, jeśli się tak można wyrazić, raczej dotykiem niż wzrokiem i ki to swoje widzenie realizuje w obrazach, tworzy z tych brył rzeźbiarsk malarstwo właściwie płaskie. W ten sposób kubizm, pokazując na nową mo trzeci wymiar w malarstwie, redukuje obraz, paradoksalną koleją losów, dwóch wymiarów zakomponowanej artystycznie płaszczyzny. Bonnard, pr ciwnie, nie jest nigdy płaski.

Dominującą sprawą w malarstwie jest sprawa światła. Od tego, czy stępować będzie ono jako „źródło", przeważnie poza obrazem umiejscowio czy też zastąpi je właściwe każdej plamie barwnej promieniowanie wła od tego, jak będzie ono działać na formy, zabarwiając je, czy też ty oświetlając — zależeć będzie charakter danego malarstwa (jedyność R brandtowskiej wizji polega właśnie na tym, że formy u niego oświetlane nie z zewnątrz, ale świecą jak gdyby własnym światłem; zjawisko to nie bynajmniej równoznaczne z promieniowaniem własnym plam barwn w sztuce np. bizantyjskiej). Dla kubistów nie istnieje źródło światła d łające spoza obrazu, nie istnieje ono przeważnie również jako tego typu wisko dla Matisse'a; dużo radykalniej jeszcze wyeliminowali je ze sw świata tacy moderniści francuscy, jak Marchand, Fougeron, Gischia. Zaj podobnego stanowiska wobec problemu światła przesądza o stylu szt decyduje o płaskości malarstwa.

U Bonnarda światło występuje w postaci źródła znajdującego się w olbr miej większości wypadków poza obrazem. Tylko on z tym starym poc wym światłem impresjonistów, Delacroix, Rubensa i Wenecjan obchodzi w sposób całkiem nieortodoksyjny.

Bo przecież ongiś dziecko wiedziało, nie mówiąc już o pilnych term torach malarskich, że cień bywa zawsze ciemniejszy od świateł, i kompo wano obrazy nie naruszając tej świętej zasady. Ale skoro dla impresjonis światło jest zdecydowanie zjawiskiem raczej zabarwiającym formy niż oświetlającym (nie jest to zresztą całkowicie impresjonistyczne odkryc skoro cień różni się dla nich od światła w pierwszym rzędzie barwą, w c

n dopiero walorem, zatem już tylko krok dzieli nas od poglądu, w ra-ch którego malarz operuje zupełnie dowolnie nasileniem walorowym ni w stosunku do świateł; dowolnie, to znaczy zależnie wyłącznie od wy-gań konstrukcyjnych obrazu.

Bonnard jest wyznawcą tego poglądu, dla niego cień w obrazie może ć równie dobrze jaśniejszy, jak ciemniejszy od światła.

Dla każdego prawdziwego malarza punktem wyjścia jest natura, a punk-n dojścia obraz (śmiem twierdzić, że nawet dla „abstrakcjonistów" natura t również punktem wyjścia); tak jest i tak było od początku. Ale w odnie-niu do pewnych typów malarstwa demonstracja tego aksjomatu może być eco trudna. Wobec obrazów, na przykład, Jana Vermeera z Delft może ktoś upierać, że tam natura przeniesiona została żywcem na płótno (nie wiem, y przekonałby go o mylności tego sądu fakt, że w jednym z płócien znajdu-cych się w Rijksmuseum w Amsterdamie bluszcz na brązowej ścianie domu malowany został, wydaje się, czystym kobaltem, to jest farbą intensywnie ękitną, nie zielenią). Tymczasem u Bonnarda transpozycja natury jest tak zywista i tak wyraźna, że nawet ten ktoś upierający się przy Vermeerze usiałby wobec owej oczywistości złożyć broń; pozostałoby mu tylko jedno: gować wielkość Bonnardowskiej sztuki.

Transpozycja ta nie kończy się bynajmniej u Bonnarda na bezceremonial-m operowaniu nasileniem walorowym świateł i cieni; podobne zjawisko serwować można także w dziedzinie barwy. Tam widzieliśmy „odwróce-a" walorowe, tutaj zobaczymy „odwrócenia" barwne; bo przecież jeśli dana ama barwna (mówię o plamie barwnej widzianej w naturze, której skład larz ocenia) składa się, powiedzmy, z dwóch elementów: żółci i czerni, eśli żółci zawiera trzy części na jedną część czerni, to można porządek ten wrócić, kładąc na płótnie plamę o zawartości trzech części czerni i jednej łci, czy też w jakimkolwiek innym stosunku, jeśli tego kompozycja barwna razu wymaga; kompozycja obrazu — to cel ostateczny i wzgląd decydujący. W sposób identyczny podporządkowany jest kompozycji trzeci element astyczny — linia. Naturę transponuje się w linii tak samo, jak się ją trans-nuje w walorze i barwie. Bonnard do końca, do ostatecznego, najpełniejszego zkwitu, który przypada u niego na lata trzydzieste i czterdzieste naszego eku, związany jest w dużej mierze swoją arabeską linearną z atmosferą lat odych, spędzonych w Paryżu Toulouse-Lautreca, w Paryżu „secesji", *Chat oiru* i *Moulin Rouge*'u, Aristide'a Bruant i młodej Yvette Guilbert.

Związany jest jeszcze z inną atmosferą, która nam, mieszkańcom Warszawy powojennych, zdaje się równie pełną uroku, jak egzotyczną, daleką jak sen, edy o nim we dnie mówimy — z atmosferą *home*'u. Bo jest on klasycznym larzem wnętrza mieszkalnego. Wnętrza zamieszkanego od dawna, które kator czy raczej właściciel urządził sam wedle własnego smaku i potrzeby, którym porozstawiał meble, porozwieszał obrazy, na stołach rozmieścił por-anę, w fajansach i porcelanie kwiaty i owoce. Bo u niego modny dziś „hu-anizm" nie polega na umieszczaniu w obrazie człowieka pięknego sposobem

włoskim, czy też prawdziwego holenderskim sposobem; włoskiej „istoty chłannej", podporządkowującej sobie otoczenie, sprowadzającej wszystko roli tła dla siebie, albo aktywnej postaci holenderskiego człowieka, najczynn szego elementu w holenderskich obrazach. U Bonnarda człowiek niekiedy w sany jest tak dokładnie w ornament całości, że się go odkrywa nieraz po dł szym szukaniu, jak w obrazkowych zagadkach, a jeśli nawet zajmuje on g wne miejsce na płótnie, to tylko przez swoje położenie, przez barwę różną tła. Ale Bonnard mimo to jest ludzki, jest głęboko ludzki.

Bo przecież na tym stole, w południe, celebruje się francuskie śniadanie; tych fotelach, na tarasie, odbywa się wieczorną sjestę, gdy już słońce zejdzie drzewa w ogrodzie i kiedy upał się zmniejszy. Ta martwa natura, to są prostu przybory do mycia i do golenia rozstawione na toalecie; ta inna, salaterka pełna owoców, przeznaczonych na kolację, na deser. Kota, który zwinięty w kłębek na ozdobnej poduszce, pani domu ogromnie lubi; a jamnik, ukazujący śpiczasty pyszczek zza ramy obrazu, to ulubieniec pana

Tak, te książki i to łubiane pudełko, w martwych naturach zdobiący górne części skrzydeł tryptyku mistrza „Zwiastowania z Aix", to byli tow rzysze codzienni malarza; a ta półka, na której one figurują w obrazie, siała u niego w domu. Tak Chardin odtwarzał przedmioty codziennego użyt w układzie stworzonym przez życie; słoiki konfitur, które gospodarna m żonka przygotowała na zimę, miedziany zbiornik na wodę i garnki, co st u niego w sionce tego może mieszkania, które z łaski królewskiej otrzym w Luwrze.

Zygmunt Waliszewski, wróciwszy z Południa w roku 1930, opowiadał z zachwytem o małym pensjonacie pewnej Holenderki w Les Angles koło A nionu, gdzie na każdym dosłownie kroku natykał się na gotową martwą turę, tak ładnie tam życie gospodarowało przedmiotem.

To przepojenie wszystkiego w obrazach obecnością człowieka — to humanizm Bonnarda. Nie tylko zresztą obecnością; wnętrza jego płócien pe są naszych przyzwyczajeń, które z czasem zmieniają się w umiłowania, wśr ścian jego *home*'ów tkwi aura życia ludzkiego, aura pełna uczuciowych fl dów, serdecznych przywiązań do rzeczy i istot tworzących tło naszego zie skiego istnienia. Wszystko dlatego, że Bonnard jest uczuciowcem.

Porównajmy, na przykład, jego wnętrza, jego martwe natury, jego pejz z pejzażami i martwymi naturami Cézanne'a. U Cézanne'a, przy całym j bujnym temperamencie południowca i przy całej jego uczuciowości, domin intelekt. Pracę intelektu widzimy zawsze; kieruje ona wrażliwością oka i od chami serca, kiedy artysta ma przed oczyma Jas de Bouffan rodziców, kiedy przed nim rysuje na niebie wspaniały profil Sainte Victoire, gdy droga ku „ka panii" otaczającej Aix ucieka w głąb pod ciemnozielone gałęzie pinij. Tutaj, p skorupą poznawalną zmysłami, intelekt twórcy odkrywa zawsze głęboką, pi wotną konstrukcję całości. Gdy ustawia martwe natury u siebie w pracow ustawia je tak, jak Pan Bóg poustawiał góry i pagórki wokoło Aix, podkła jąc pod owoce w martwych naturach w razie potrzeby miedziane mone

eby się wszystko w tej architekturze dobrze trzymało. Jest poważny, opanowany; jest jak ktoś, kto wobec majestatu natury trzyma się bardzo prosto, eby garbieniem się nie ubliżyć powadze chwili.

Bonnard zupełnie inaczej; dla niego natura jest także bóstwem, ale boginią skawą, wybaczającą wszystkie koncepty i kaprysy. Wydaje się, jak gdyby ę na nim zakończył ów długi w dziejach sztuki proces, w trakcie którego rtysta zdobywał dla siebie coraz więcej swobody działania, porzucając w marstwie technikę temperową dla olejnej, która mniej niżeli tamta krępuje maarza, w grafice zaś przechodząc od hieratycznego sztychu do techniki akwaortowej, gdzie kreska kreślona być może po płycie zupełnie swobodnie. U Bonarda cień bywa jaśniejszy od światła, barwa odwrócona dowolnie, figura udzka świadomie wchłonięta przez otoczenie, święta perspektywa zignorowana wielością punktów widzenia, wielością pozycyj głowy, wszystkie najzacowniejsze zasady zgwałcone; u niego jest tak, jak gdyby poszczególne eleenty wsadzono do worka, potrząśnięto workiem mocno kilkakrotnie i wypano to później w pozornym bezładzie i z bezładu tego stworzono malarwo. I to jedno z najbardziej — w pewnym sensie — zadziwiających, jakie namy. Bo oczywiście gwałcone „szacowne zasady" były tylko dawnymi reułami dobrego wychowania, a to wszystko, na czym buduje się obraz, pozotało nietknięte.

Bonnard zdobył malarstwu swobodę, ku której dążyli jego poprzednicy od ardzo dawna. I teraz malarz płacić będzie cenę swobody. Na tym bezkresnym onnardowskim morzu jedyną bowiem busolą jest wrażliwość oka. Ona to, enomenalna wrażliwość uczuciowca, kierowała nim od pełnych czaru młozieńczych prac, poprzez jakby nieśmiałe, jakby niewyprowadzone na poierzchnię płótna portrety lat poprzedzających pierwszą wojnę, do barwnych eeryj obrazów ostatniego okresu. Ona to, wciąż nienasycona, kazała mu ustaricznie odkrywać nowe dziedziny, ona to jest powodem, że w sztuce Bonarda od pięćdziesiątego mniej więcej roku życia artysty widać wyraźne przewy jakiegoś *sui generis* głodu chromatycznego, który sprawił, że Bonnard ał się naprawdę Bonnardem.

To szukanie swobody w malarstwie rozpoczęło się w dużej mierze od wyamywania się spod tyranii tematu, wielkiego, dostojnego tematu. Z chwilą, dy do malarstwa wprowadzony został pejzaż jako samodzielna jednostka, dy wprowadzona została równie samodzielna martwa natura, gdy pejzaż w nie musiał być koniecznie majestatycznym widokiem gór, rzek i ruin, ale ógł przedstawiać najprostszy zakątek ziemi, gdy na martwą naturę składać ę mogły najskromniejsze utensylia domowe, z tą chwilą zrobiony został wielki rok na drodze ku oswobodzeniu. Ale jeszcze w pierwszej połowie dziewiętastego wieku niektóre tematy zwykło się w sztuce ukazywać tylko pod pewym „poetycznym" kątem widzenia. Na przykład kąpiąca się była biblijną Zuanną czy boginią, albo, jeśli zwykłe śmiertelniczki zażywały kąpieli, odby-

wało się to zawsze pod gołym niebem, wśród drzew; łazienka dopuszcza bywała do honorów obrazu tylko jako cząstka wschodniego haremu.

W tej może ostatniej reducie konwenansu wyłom uczynił dopiero Dega on pierwszy wprowadził do malarstwa zwykły, pokojowy „tub". Propozyc Degasa podjął Bonnard.

Jego dzieło malarskie zaludniają niezliczone kąpiące się, akty stojące, s dzące i leżące w wannie. Ale są to tematy, które występują później. Na p czątku bywają wnętrza, gdzie przy stołach, pod wieczorną lampą, siedzą dzie gdzie gra się w karty; płótna przypominające ogromnie Vuillarda, rzeczy w raźnie antyimpresjonistyczne, w których ukazuje się z powrotem barwa l kalna, gdzie czernie grają znowu bardzo wielką rolę. Ale mimo to nie ma ta ani cienia nawrotu do malarstwa przedimpresjonistycznego; jeśli prace te o poza pracami rówieśników przypominają swoją nonszalancją w kładzen farby, formą znaczoną bardzo sumarycznie i tą jakąś pasją bawienia się k lorem, jaka cechuje dzieci, i zestawieniami, które — ocierając się o zgrzytl wość — nie są nigdy zgrzytliwe, ale samą bliskością owego sąsiedztwa w wołują pewien specyficzny nastrój jakby przekory, to może — raz bardzie raz mniej — malowidła dziecinne.

I to tak już trwa u Bonnarda zawsze, bo on do końca jak gdyby przek marza się z widzem, jakby figluje; rzeczy bardzo poważne i bardzo głębok mówi takim tonem, jakby niczego nie brał na serio. Malując właśnie tak ja trzeba, zachowuje pozory malowania tak jak nie trzeba, przez pełną wdzięk na pół chłopięcą, na pół kobiecą kokieterię.

Materia tych obrazów jest dosyć ciężka i barwa ich także jest ciężka. Duż tam zieleni, brązów, czerni i fioletów bardzo niskich w brzmieniu. Są o antyimpresjonistyczne przez operowanie znowu barwą lokalną i przez zaint resowania nie ograniczające się do reakcji na światło powierzchni formy. A równocześnie charakter ogólny ich jest taki, że zgadniesz od pierwszego we rzenia, że są to płótna poimpresjonistyczne. Impresjoniści, jak wszyscy mal rze, niszcząc przedmioty „w sobie samych" na to, by malując, zrekonstruow je na płótnie, rzekłbyś, nic budowali ich do końca; kiedy na przykład p równamy pejzaże impresjonistów z pejzażami tak bliskiego im Corota, o niesiemy zdecydowane wrażenie, że pierwsze malowane są jakby w przeloci tak jakby artysta bał się na swoim płótnie powiedzieć za wiele, jak gdyb wolał formy właśnie nie dobudować raczej, niżby miał ją obciążyć szczeg łami nie zbogacającymi strony malarskiej obrazu, a tylko uwierzytelniającym niby formę w oczach publiczności.

Sądzę, że jest to w dużej mierze rezultat silnie już zaakcentowanego w drugi połowie stulecia owego tragicznego rozdwojenia produkcji na nurt sztuki żywe stanowiącej istotne malarstwo, i na to, co we Francji w tamtych czasach uch dziło za „sztukę oficjalną" i prawomyślną, którą z nurtem żywym łączył tylko wspólne materialne pozory, nic więcej, a która dla impresjonistów by potężnym, bo ustosunkowanym wrogiem. A impresjonizm, zjawisko zgo rewolucyjne, mimo iż ze sztuki licznych „prekursorów" się wyprowadzał, mim

entuzjazmami swymi sięgał w wiek XVIII do Watteau, w wiek XVII do Vermeera i dalej, był z malarstwem „pompierów" w walce i, odgradzając się od ich antyartystycznego przerysowania i przeładowania formy zbędnym szczegółem, starał się własną formę ukazać w postaci najczystszej, możliwie najbardziej wolnej od niepotrzebnych dodatków. Stąd z jednej strony nieco przesadny kult „szkicu", z drugiej namiętne ataki na ową szkicowość.

Tę właśnie cechę — nie wiem czy szkicowości, w każdym razie cechę jakby zatrzymywania się w momencie, kiedy artysta powiedział już wszystko, co absolutnie potrzebne — posiada w stopniu bardzo wysokim sztuka Bonnarda: czy będą to dawne wnętrza domowe, czy sceny uliczne, jakieś dzieci idące do szkoły, dzieci krasnoludki (płótna, w których panuje nastrój bajki o Czerwonym Kapturku) czy, później nieco, kobiety przy toaletach, gdzie odczuwa się reminiscencje Toulouse-Lautreca, wyścigi konne, przywodzące na pamięć Degasa, albo śliczne *Pont des Arts* z widokiem na *Cité* i z postaciami ludzkimi na pierwszym planie.

W tych płótnach jest tak, jak gdyby plama barwna oderwała się od przedmiotu (to też spadek po impresjonistach), jakby nie rysowała formy, tylko ją sugerowała jakąś okólną drogą, ale równocześnie sugestia jest zupełna, forma jest konkretna, a przy tym wypowiedziana ze swobodą, która zahwyca, z nonszalancją, która drażni, że nie można nie mruknąć choćby do siebie — co za bestia, ten Bonnard!

Materia późniejszych płócien jest nieco lżejsza, ale ton kolorytu jest niski; wciąż jeszcze są czernie, poważne brązy, nasycone zielenie: czasem *vert bouteille*, czasami barwa posiewu na wiosnę. I nastrój niby bajki o Czerwonym Kapturku ustępuje miejsca dziwnemu bardzo połączeniu figlarności z powagą dojrzałego twórcy, dążącego całkiem świadomie do wyeliminowania z dzieła wszystkiego, co mogłoby jego malarskość mącić. Dlatego to postawiony problem rozwiązuje Bonnard w sposób malarsko mniej klarowny, osłabiając stopień śpiewności płótna. Niekiedy, na przygłuszonym jakby nieco tle drugiego planu, odzywa się w planie pierwszym tonem lekkim jaśniuteńki róż, otoczony plamkami głębokiego błękitu, to znów na tle zielonego pola wyścigów rysują się sylwety dżokejów i koni; degasowski to temat, przez Degasa — stałego smakosza i wygę — muskany tysiącem dotknięć pędzla czy pasteli.

Są także nieco później sceny uliczne, widziane czasami z wnętrza kawiarni, malowane już lekko, o materii typowej dla wieku męskiego Bonnarda, o założeniu, które spotykamy w nowej muzyce, założeniu budowania na dysonansach. Płótna te są, rzekłbyś, tak skonstruowane, jak gdyby u ich podstawy, na samym początku, leżało jakieś chromatycznie bardzo aktywne zestawienie dysonansowe i jakby cała reszta owego płótna służyła po to, by ten dysonans przetworzyć w harmonię.

Bo są, powiedzieć można, dwa zasadnicze typy zestawień (mówię tu o zestawienach dwóch plam barwnych, które nie tworzą jeszcze gry barwnej; na to, by ona powstała, trzeba im dodać odpowiednio dobraną plamę trzecią): jedne mało aktywne chromatycznie, tzw. głuche, inne znów zbyt aktywne,

wrzaskliwe. Plama trzecia, której zadaniem jest stworzenie gry, w pierwszy wypadku uaktywnić winna sąsiadki zmuszając je do śpiewu, w drugim, o wrotnie, pohamować je, pogłębić i uszlachetnić ich wyśpiew. Jedyność, w wnym sensie, Bonnarda polega między innymi na używaniu — na tak wiel jak nikt przed nim, skalę — drugiego typu zestawień i na mistrzowskim ni operowaniu, to znaczy na wspaniałej ich, drogą zestawień dalszych, harm nizacji.

Tutaj Bonnard, jak nowy syn marnotrawny, powraca do impresjonizm podejmując jego wątek i wyciągając ze starych tez wnioski własne; tutaj gin zaczyna znów barwa lokalna, przetworzona tysiącem proteuszowych pr mian-transpozycyj. Tu — jak w wielkich studiach do „Nymphéas" stare na pół ślepego Moneta — natura jest tylko nieważnym pretekstem do pos wienia sobie barwnego zadania, którego coraz to nowe rozwiązywanie dop wadzi Bonnarda do stworzenia światów jak z bajki, ale tym razem już o Czerwonym Kapturku; tym razem z bajki dla ludzi zupełnie dorosłych.

Ale są także liczne jego portrety z okresu obejmującego mniej więcej dziesięć przed pierwszą wojną światową, posiadające cechy całkiem inne. W działem w Paryżu całą wystawę głównie takich właśnie portretów, zorga zowaną w *Galerie Braun* akurat w chwili, kiedy u *Bernheim Jeune* sam Bo nard pokazał kilkanaście dużych i cały szereg mniejszych płócien, wte w roku 1933, zupełnie nowych. Te dwie wystawy były bardzo pouczają Bo wobec olśniewających prac z lat trzydziestych cechy charakterystycz portretów dawnych występowały ze zdwojoną siłą. U Brauna mieliśmy prz oczyma płótna z okresu, kiedy Bonnard odbywał jak gdyby coś w rodza przeszkolenia wojskowego w innej niż własna, macierzysta, broni. Gama ty portretów bywała wąska — najczęściej czernie, szarości, brązy; przedmi jak gdyby mozolnie rekonstruowany, rekonstruowany nawet tak mozolnie i t nieśmiało, że barwa (dziwnie to brzmi odnośnie do Bonnarda) zdawała się wyprowadzoną na powierzchnię obrazu, niemal drażniąco nie wypowiedzia do końca kwestią.

A po tych, widać koniecznych, artystycznych i ascetycznych zarazem ćw czeniach przyszedł czas zbierania plonu i czas radości; czas, którego mala skie owoce rozwieszono wiosną roku 1933 u *Bernheim Jeune.*

Tam u Brauna gra jakby na jednym instrumencie tylko i metodą kompon wania na podstawie ścisłej tonalności (znów narzucają się konieczne poró nania z muzyką — tu występuje przeważnie cała orkiestra, a podstawą komp zycji barwnej jest zdecydowana atonalność, bo przecież trudno inaczej okr ślić to, co Bonnard „wyrabia" z kolorem; posługuje się on zawsze zadziwiają trafnie odwróceniami barwnymi. I kontrastuje natężenia, to znaczy zestaw akordy zgłuszone z innymi, których wydźwięk posunięty został do punk możliwie największej siły wyrazu. Czasem te partie zgłuszone stanowią prze ścia-powiązania między jedną tonacją a drugą. Ale nie zawsze; są wypad gdy nie ma pozornie żadnego przejścia, kiedy podłoga w łazience zaczyna s tonacją szaro-błękitną, by zmienić się drogą odwróceń, chciałoby się rzec, br

lnie (gdyby nie absolutna trafność widzenia), na żółto-fiołkową. I tak, wśród j niezwykłej malarskiej żonglerki, Bonnard-czarodziej potrafi lekką stopą zemierzyć całe płótno od krańca do krańca, nie potknąwszy się nigdzie, nie wahawszy się nawet, by w rezultacie olśnić widza kaskadą barwnych zesta- eń, znanych nam dotąd z ptasich upierzeń, ze skrzydeł motyli czy z płat- ów kwiatowych, gdzie tony pawie ożenione bywają niekiedy z tonem ceglа- ym i blado-różowym kwiatu begonii, mieczyka czy kanny; gdzie są tony eleni papuziej i delikatne zielenie jakby ze skrzydeł pewnego gatunku zmierz- nicy z rodziny „sfinksów"; żółcie szafranowo chłodne i żółcie ciepłe, barwy aków przelotnych. Wachlarz chromatyczny najbogatszy i najdziwniejszy razem, pełen niespodzianek. Bogactwa podporządkowane zawsze, mimo za- dniczej atonalności kompozycyjnej metody malarskiej, jakiejś nucie wspól- j, ogarniającej każde poszczególne płótno specyficznym nastrojem barwnym. Tak na wystawie u *Bernheim Jeune* wielkie płótna, grające — każde z nich modzielnie — jak mała orkiestra, tworzyły razem, ślicznie rozmieszczone, ożoną muzykę wspólną, od której głośny był wtedy cały Paryż.

Na tej wystawie widziałem raz jeden Bonnarda; wszedł na salę, szczupły ruchliwy, z płaszczem przewieszonym przez ramię, popatrzył chwilę i ode- wał się do starego, znajomego pana — *ce n'est pas mal, il me semble.*

Później przyszły płótna, w których artysta odrywa się niemal jeszcze bar- iej od przedmiotu, to znaczy operuje nim jeszcze swobodniej, jeszcze bar- iej, jeśli tak można rzec, funkcjonalnie.

Delacroix mówił, że dla niego natura była tylko słownikiem. Jest po kró- wsku szczodrą dostarczycielką wzruszeń, ale sama „operacja plastyczna" to t całkowicie, ale to całkowicie w stosunku do niej autonomiczny, bo przecież ądzące malarstwem prawa są tylko równoległe do praw rządzących naturą, gdy identyczne.

I nie ma u Bonnarda do końca ni cienia doktryny; kiedy przystępował do acy, nie wiedział nigdy *a priori* — z jego płócien wyczytać to łatwo — jak ecz w danym wypadku rozwiąże, nie był nigdy niewolnikiem żadnego *parti is*. Żył i umarł jako człowiek wolny.

Nie układał sobie żadnego programu, nie wypracował żadnego „stylu", prócz ylu własnych, równie kapryśnych jak niezawodnych, gustów.

Nieraz na dziwnie sterczących pionowo blatach stołowych utrzymują się niesamowitej a pewnej równowadze przedmioty, których nomenklaturę by- by niekiedy trudno określić; nieraz wśród form nie modelowanych zupełnie, na łtej serwecie, którą stół jest nakryty, ukaże się, prawie grzecznie i prawie kolnie modelowany walorem, aluminiowy rondelek, jak „Piłat w Credo" sadzony z rozmysłem, żeby podrażnić nieco dobrane w reszcie płótna i zgrane warzystwo form; i podrażnić także zaskoczeniem wrażliwość widza.

Czasem martwa natura układa się niby witraż, podzielona ciemnymi kra- ędziami przedmiotów, ciemnymi pasami fajansowych talerzy na barwne pola. zasem faktura jest lekka i sucha, płótno jest ledwie przetarte, to znowu mate- a marszczy się w gruzełki suchawej i gęstej farby. Na jednolitych prawie

w kolorze tłach obrusów i serwet leżą plamiste owoce: brzoskwinie, gruszk winogrona; jakieś kąpiące się spoczywają w wannach, leniwe jak stare karp królewskie ze stawów w parku w Fontainebleau. A obok wanny piętrzy s u dołu podłoga w plamki i od góry zwiesza się ściana w kwadraty niebiesk brązowe i jasnozielone. Wszystko pogrążone niby w jakiejś cieczy, widzia jak przez szklaną ściankę akwarium, zasnute światłem błękitno-fiołkowy

I pejzaże otwierają się przed nami jak w bajce dla dorosłych, gdzie wśr kwiatów, po ścieżkach, pomiędzy drzewami mogłyby chodzić — nie jak u H lendrów zwyczajni ludzie — tylko chyba jakieś symbole, jakieś dziwotwor dobrotliwe olbrzymy i wśród nich pani Bonnard, która wiecznie pozowa mężowi — sztywna nieco, na bardzo wysokich obcasach. Drzewa tam bywa niebieskie, różowe albo żółte jak pomarańcza; a niebo czasem jak pledy a gielskie w bardzo dziwne desenie, czasem w plamki błękitne, różowe i żół czasami koloru ciężkiego, w brązy wpadającego fioletu. Wszystko właściw zrobione na to, by powietrze zagęścić, żeby niebo zbliżyć do ziemi, żeby ost tnie plany gdzieś w górze sprowadzić na jedną płaszczyznę z formami pla pierwszego — a jednak powietrze wokoło przedmiotów przepływa swobodn i miejsca jest dosyć, by pani Bonnard miała czym oddychać i dokąd odbyw spacery.

W życiu naszym, malarzy „kapistowskiego" pokolenia, Bonnard odegr rolę zgoła wyjątkową, rolę, jakby w dawnych misteriach eleuzyjskich, inicj tora. Jego malarstwo w ogromnej mierze otwarło przed nami horyzonty sztuk bo przecież właśnie w dziedzinie plastyki dzieje się tak, że trzeba edukac zaczynać od końca; że na to, by zrozumieć Egipcjan, sztukę średniowiecz prymitywów włoskich, trzeba naprzód zrozumieć, trzeba nauczyć się słysz bijący puls żywego współczesnego malarstwa. A Bonnard był jednym z ty żywych, w którego obrazach tętno współczesności biło rytmem najszybszy

Był tym, który stworzył w naszych czasach dzieło może malarsko najczys sze, najbogatsze, najwięcej zatem mądrości zawierające, najgodniejsze artystyc nych pielgrzymek.

Trzeba było, by nam ktoś przed oczy postawił nowoczesny problem mala ski w całej jego wspaniałej nagości, by nas w ten świat — i prosty, i pełe nieskończenie subtelnych zagadnień zarazem — wprowadził praktycznie, uka zując przykłady, na to, byśmy mozolnie, wysiłkiem wielu lat, zdobyć mog świadomość artystycznych celów i środków. Trzeba na to było Bonnarda - burzyciela setek konwenansów i zachowawcy najlepszych tradycyj, Bo narda — nowatora i Bonnarda — spadkobiercy francuskiej odwiecznej ma drości.

Pełno go było za „moich" czasów w Paryżu. Widziało się go w Luksem burgu (gdzie podobno kiedyś, ukradkiem przyniósłszy kasetę z farbami, d kończył jedno ze swoich muzealnych płócien), u „marszandów" i na licytacjac w *Galerie Drouot*. Trzeba się z nim było oswajać powoli. Z początku wydaw się trochę nieporadny; później znajdowało się w tej jego antypoprawności ni

ończenie wiele — choć może nie całkiem prostego — wdzięku. Z początku, asami, zdawał się trochę ostry; później wiedzieliśmy już, jak bardzo cenić zeba kolosalną maestrię, z jaką stapia on w ogólnej harmonii najbardziej rpkie dysonanse.

Była teraz, niedawno, w Paryżu wystawa z nagłówkiem *Le noir est une uleur;* ileż Bonnard owej czerni zawdzięcza, ileż razy ona to właśnie była niego czynnikiem mądrze hamującym niewczesne zapały aktywnie dysonucych plam. Renoir mówił do Vuillarda, że czasem długo męczył się nad płótm nie mogąc znaleźć malarskiego rozwiązania płaszczyzny, póki nie położył ewielkiej czarnej plamy; wtedy wszystko zaczynało się układać w porządek, óry *coronat opus.* Bo czerń jest kolorem. Tintoretto twierdził nawet, że najękniejszym.

Dla malarza cudze świetne czy wielkie malarstwo jest szkołą i jest podnietą, karmem dla wyobraźni, środkiem, który zaostrza głód pracy własnej.

Bonnard był dla nas wspaniałą lekcją, gdyż jego płótna kończone zawsze wały w stadium, w którym widz-plastyk wszystkie stadia poprzednie może latwością odczytać; kończone bywały właśnie w tej chwili, gdy dawny arty- zaczynał etap ostatni, etap ukrywania, pod warstwą „skończonej" poerzchni, dziejów powstania obrazu.

Był dla nas lekcją wspaniałą, bo malarska historia każdego z tych płócien azywała kuchnię kunsztowną jak żadna z współczesnych, bo zdobiły go noty przeciwne": nonszalancka swoboda i żelazna dyscyplina; prostota erwersyjna niemal kunsztowność; absolutna malarska abstrakcyjność widzenia konkretność zupełna, mimo wszystko, form tworzonych. Był jak ów mityczny idas, zmieniający w złoto wszystko, czegokolwiek się dotknął; nie było dlań natu zanadto lichego, nie było przedmiotu, który „nie byłby godzien". Więc ok tamtych cnót, jeszcze jedna — cnota pokory.

Tej zimy wielkie światło zagasło we Francji, światło któreśmy kochali; stąd nam tegoroczna wiosna wydaje mniej jasna niż zwykle.

JAK OCENIAM LITERATURĘ DWUDZIESTOLECIA

ROMAN BRATNY

„Literatura dwudziestolecia"! Był czas, gdy wydawało się, że pojęcie to obe
muje coś tak skończonego i dalekiego od nas, jak bez mała literatura Odr
dzenia czy Oświecenia. Był to mianowicie czas, gdy od owego zamkniętej
wrześniem „dwudziestolecia" dzieliły nas terminy właśnie najbardziej zn
kome — miesięcy raczej niż lat.

W opinii młodzieży literackiej klęska obejmowała całość naszego życi
wszystkie jego wartości; zasłużyła sobie na surowy wyrok i literatura, naw
bez szczegółowego rozpatrywania sprawy. Zrodzone wówczas z poczucia odp
wiedzialności za zły los kraju kryteria piętnowały wszystko, co składało się n
rzeczywistość dwudziestolecia. Fakt, że nie było usiłowań izolowania literatur
od konsekwencji powszechnej klęski, dowiódł raz na zawsze uznania bezp
średnich jej związków społecznych. Brak odpowiedniej sprawności socjologic
nej uniemożliwiał równocześnie dojrzenie właściwych nici wiążących w sposó
naturalny literaturę z życiem społecznym swego czasu. Ten to brak sprawia
że — parodiując wściekłe dyskusje z lat 40/41 — Zofia Nałkowska np. odp
wiedzialna była według nas za stan uzbrojenia plutonu piechoty.

Ale, mówiąc poważnie, niezależnie od bardzo prymitywnych narzędzi ocen
kształtował się zasadniczy typ tej oceny — krytyki przenikniętej duchem sp
łecznej odpowiedzialności. Z czasem, gdy wysiłek konspiracyjny stworzył tajn
pisma literackie, pozwalając na aktywizowanie postawy krytycznej, okazał
się, jak trudno jest bez odpowiedniej kultury myślenia socjologicznego chwyc
właściwy trop krytyki, który zaprowadzi bezbłędnie do źródeł klęski literatur
dwudziestolecia. Bo że literatura ta, w sumarycznej ocenie, nie zdała jedna
egzaminu, to zdawało się być nadal oczywiste.

W okresie łatwego, jałowego zachłyśnięcia się heroizmem doszło do zanal
zowania niepowodzeń dwudziestolecia pod kątem raczej psychologistycznym
Za główny chorobliwy objaw tego okresu uznano dyktaturę szarego człowieka
„Szary człowiek" pojęty był jako swoisty typ osobniczy. Gdy literatura tzw
„heroizmu" w próbach publikowanych nie zdołała wyjść poza reportaż bojow
nastąpił odwrót od tych prymitywnych kryteriów.

Wówczas to, być może pod wpływem zetknięcia się z manifestem literackim
i temat „dyktatury szarego człowieka", zrewidowałem swoją opinię pod ką-
m, którego słuszność wydaje mi się do dziś niewątpliwa.

W ówczesnej już ocenie wydało mi się, że dwudziestolecie wypracowało prze-
eż literaturę na wysokim artystycznym poziomie, choć równocześnie przybrał
tym czasie na sile proces spychania literatury z centralnego pola zaintereso-
ań narodu na miejsce gdzieś na peryferiach zbiorowej świadomości. Nie miej-
e tu na rozwodzenie się na temat oczywistych dziś chyba przyczyn społecz-
ych tego zjawiska. Wystarczy rozpatrzyć, o ile zgrzeszyła tu sama literatura.
rzyjąć przy tym należy, że krytyka czysto formalna najmniej miałaby szans
skazania przyczyn kryzysu. Ostatecznie mieliśmy w tym czasie literaturę pod
zględem formalnym różnorodną: był i „realizm", szalał „ekspresjonista"
noć Kaden, swawolili „surrealiści" Gombrowicz z Schulzem. Jedynie spo-
eczna krytyka potrafi teraz — wprawdzie już nad grobem pacjenta — po-
awić trafną diagnozę trapiącej go kiedyś choroby.

Omawiany okres w historii literatury przypada na czas, gdy wobec pewnej
ywołanej wyzwoleniem politycznym względnej demokratyzacji życia zbio-
owego inteligencki pisarz zaczął boleśnie odczuwać swą społeczną izolację. Na-
żało znaleźć wspólny język z „nowymi", obudzonymi do życia warstwami
arodu. Pisarz zaczął od szukania nowego „bohatera", człowieka, który „zna-
zy", obchodzi, którym się będą powszechnie interesować. Inteligencki mie-
czański pisarz zaczął szukać kontaktu, dostosowywać się, wychodzić ze swej
kóry społecznej i... natrafił zaraz, tuż obok, na drobnomieszczańskiego półin-
nteligenta — szarego człowieka. Zaczął pisać dla niego, zaczął prowokować
nim czytelnika, pisząc o nim samym.

Nie było w tym nic dziwnego, że inteligencki pisarz popełnił błąd perspe-
tywy, myląc masy z drobnomieszczańskim półinteligentem. Był to czas, gdy
rólujące faszyzmy brały za łeb rzeczywistość społeczną — opierając się na tym
buntowanym przeciw szarzyźnie swego życia drobnomieszczaninie. U nas
iezmobilizowany, lecz czekający w oenerowskim przysiadzie drobnomieszcza-
in przyciągał uwagę pisarza. Zbuntowany, podlegający gnilnym procesom de-
lasacji społecznej drobnomieszczanin królował najpierw w polskiej literaturze.
óźniej zapanował w rzeczywistości politycznej; wówczas kiedy *bourgeois*
inteligencka warstwa władców zaczęły dla siebie szukać szerszego zaplecza
połecznego w faszyźmie.

Oto jeden nieszczęśliwy refleks odczuwanej już wówczas potrzeby przejścia
literaturze od człowieka do mas, od indywiduum do zbiorowości. Proces niezu-
ełnie uświadomiony, ale oczywisty, który sprawił, że izolowany pisarz zaczął tą
rogą szukać czytelnika, kontaktu z masami. Nieporozumienie artystyczne było
czywiste. Wciąż zabawiano się psychologicznymi glossami na temat „człowieka",
mieniając jedynie jego jakość socjalną. Nieporozumienie społeczne było oczy-
iste. Ten właśnie czytelnik *in potentia* i „bohater" w jednej osobie nie mógł
ę sobą interesować. Tu nie było analogii do sytuacji, w której powstawała lite-
atura obyczajowa bogatego mieszczaństwa. Drobnomieszczanin, szczególnie

polski, nie był w sytuacji sytego mieszczucha, który jest tak rad ze swe świata, że pozwoli nawet na pokazywanie sobie jego „pupy", jakby powiedzi Gombrowicz. Mieszczanin XIX wieku był ostatecznie sam dla siebie bohatere całą gębą. On zrobił postęp, on zdobył sobie wszystkie prawa polityczne, zm nopolizował je. Był tak bogaty, że mógł kupić sobie nawet prawo do śmiech z samego siebie.

Nasz świeżo kreowany „bohater" powieściowy był w innej sytuacji. On sa przyszły woluntariusz faszyzmu, swojej sytuacji nienawidził. I jemu to pols pisarz, poszukujący świeżej społecznej gleby, podsunął usłużnie jego własn monografię obyczajową. Tymczasem szary człowiek szukał w literaturze rekon pensaty za swoje szare życie, wyżywał się w lekturze powieści awanturnicze kryminalnego romansu. Przecież to on stanowił naturalnego rekruta faszyzm on to wstrząsnął światem, choć myśli jego można zmieścić w głowie ośmi letniego chłopczyka.

Osamotniony nasz pisarz jął go zachęcać do swego dzieła jedynie eksperyme tem formalnym: to jednak doprowadziło do zupełnej klęski owych pisarzy. J dyna droga — pokazać jakieś życia wytężone, niebezpieczne, zawierające w s bie elementy prawdziwej ludzkiej wielkości — ta droga była zamknięta. Pisa nie umiał pokazać powagi i ryzyka życia buntującego się komunisty; stereot powy sąd o wrogiej nam rzekomo rzeczywistości sowieckiej uniemożliwiał po skiemu czytelnikowi równocześnie zrozumienie współczesnej literatury rosy skiej — świetnie zresztą tłumaczonej.

Tymczasem u nas kuse życie szarych ludzi pękało w szwach, otwierając t jemnicze perspektywy na tzw. „dziwność istnienia". Wyczuwało się, że jakiś poc stawowy absurd przenika nasze życie; były w tym duże możliwości artystyczn Zdolni pisarze wiedzieli o tym i dorabiali do tego nawet jakąś metafizyczn literaturę teoretyczną o dziwności istnienia. Taka literatura nie tworzyła n stępstw społecznych — była ograniczona wąską sferą doznań estetycznych w wymiarze ilościowym swego wpływu społecznego w ogóle nie mogła by rejestrowana.

Twórczość literacka dwudziestolecia — dzieło inteligenta, który wycelow swą twórczość na drobnomieszczańskiego półinteligenta — nie była literatu twórczą. A nie była nią nie dlatego, by nie dostawało talentów — była tak bo na to złożył się cały szereg socjalnych przesłanek czasów, w których s rodziła, a przede wszystkim sytuacja, w której starzejące się klasy przywódc oczekiwały zbawienia od drobnomieszczanina — chciały go zainteresow i chciały go poznać.

Dziś jesteśmy za niebezpiecznym zakrętem. Dziś możemy mieć do pisarz naszego pretensję, że już w tamtych czasach nie umiał odkrywczo podchodzić d rzeczywistości społecznej. Że dawał się wyprzedzać. Kto czytał „Pamiętni chłopów", „Pamiętniki emigrantów", czy „Pamiętniki bezrobotnych" — m teriał ankietowy „Młodego pokolenia chłopów" Chałasińskiego — ten wie, tam właśnie kołatało się sumienie społeczne i jakieś prymitywne zrozumien swej epoki. I tam trzeba było dojrzeć tęsknotę człowieka do wyzwolenia z sz

yzny polskiej egzystencji — zabójczej. Do wyzwolenia za wszelką cenę, byle
e za tę, którą płacił drobnomieszczanin, zasilając faszyzm. Za cenę innej rewo-
cji niż „rewolucja nihilizmu".

Czyż wynika z tego, że literatura dwudziestolecia w ogóle nie umiała patrzeć
dalej swego nosa" — dalej niż formalny eksperyment — ku rzeczywistości
ołecznej?

Nie chciałbym stwarzać pozorów tak upraszczającego sądu, że upatruję naj-
nniejszy dorobek dwudziestolecia w literaturze faktu społecznego, w działal-
ości grupy „Przedmieście", czy książkach Wandy Wasilewskiej. Przeciwnie.
dzę, że ten właśnie gatunek najbardziej obciążony był drobnomieszczańskim,
otkarskim, bezwyjściowym realizmem szczegółów. Że mimo słusznego dążenia
ołecznego otwierał horyzonty artystycznie najskromniejsze. Twierdzę, że
tym czasie najbardziej wartościowe, dokumentarne nawet — z pewnej już
rspektywy — dzieła dali pisarze, których by dziś prymitywni „społecznicy"
reślili jako wstecznych formistów. Dał takie dzieło Gombrowicz — „Ferdy-
rke" wyrażała w kształcie skończenie literackim najbardziej
wolucyjną drwinę z zastanej rzeczywistości —, „ekspresjonista" Kaden dał w tym
asie ciekawą społecznie prozę w „Czarnych skrzydłach" czy „Bigdzie". Istota
rawy polega na umiejętności rozróżnienia bezwyjściowej, czczej fantastyki
rodzaju Schulza, Truchanowskiego, czy całej teorii filozoficznej Witkacego
dzieł, w których eksperyment formalny kształtował w sposób literacko
rzeży postępowe opinie o sprawach społecznych swego czasu.

Dopiero po zachodzie dwudziestolecia zdolni jesteśmy zrozumieć, czemu to
eraturę tego okresu można w jej wielkim odłamie określić jako literaturę
winy. Ośmieszanie było formą protestu. Gdy pisarz przez brak zasadniczej
eologii zawierającej w sobie całą filozofię kultury pozbawiony był narzędzia
zwalającego widzieć schyłkowość form zastanego i opisywanego świata, gdy
ł narzędzi tych pozbawiony przez inteligenckie, drobnomieszczańskie obcią-
nia, to buntował się sprowadzając lada głupstwo społeczne do rzędu absolut-
go „czystego nonsensu". Tymczasem literatura drwiny miała w rzeczywistości
ołecznej określoną funkcję. Była literaturą negacji. Postępowymi formami
erackimi były te, które uprawniały pisarza do maksimum deformacji, do
ymasu formalnego nawet.

Na czym więc w takim razie polegał niewątpliwy przecież „kryzys formalny"
vudziestolecia? Wydaje mi się, że na jakimś podstawowym niedopasowaniu
rmy do treści, którą miała wyrażać. Plotkarski realizm szczegółu nie był, nie
ógł być literackim narzędziem niszczenia sklerotycznych zastoin światopo-
ądowych, choćby dlatego, że nie był w stanie wyrazić spraw pozajednost-
wych. „Czysta" fantastyka w ogóle nie wchodzi w rachubę. Ale idący obok
rt słusznego eksperymentu artystycznego udowodnił, że typowość w sensie
cjologicznym osiągało się dopiero przez podkreślenie przy pomocy artystycz-
j deformacji całej „niedosłowności" opisywanego zdarzenia. Wprawdzie ten
osób literacki ograniczał czytelność dzieła, zakres jego społecznego oddziały-
ania, ale przecież i wiele innych motywów na to się również składało. Gom-

browicz czy „ekspresjonista" udowodnili jednak w sposób obiektywny wart deformacji artystycznej właśnie jako środka wyrażania spraw pozajedno kowych.

Wydaje mi się, że błędy tego okresu sumują się w tym, że człowiek, ja przedmiot zainteresowania artysty, przesłonił historię i swoje w niej miejs Ten to kult jednostkowego, abstrakcyjnego, izolowanego człowieka doprowad z jednej strony do nudnego, ślepego psychologizmu, z drugiej znów popęd do szukania masy również przez medium człowieka pojedynczego, tylko najbardziej wypranego z indywidualności osobowej — szarego, i z osobowo socjalnej — drobnomieszczańskiego.

Brak umiaru w operowaniu jednostką, uczynienie z niej jedynego medi artystycznego, terror drobnomieszczanina jako podmiotu literatury, to wszyst zapędzało zdolniejszych pisarzy w ślepą często uliczkę formalnego ekspe mentu. Ale bo też dzięki niemu tylko można się było wówczas wyzwolić od dantycznej konwencji psychologistycznej, czy od nudy realizmu plotkarskie na rzecz literatury wielkiego symbolu społecznego.

Proza bowiem odpowiadająca złożonym stosunkom społecznym nasze wieku musiała wyłamać się z dotychczasowych konwencji artystycznych.

Tego rodzaju próby, mniej czy więcej udane, trzeba w dwudziestoleciu notować. Były to zjawiska nikłe ilościowo w całokształcie tak bujnej przec literatury dwudziestolecia; lecz dziś można już obejrzeć się wstecz, by strzec to, co najważniejsze.

Pamiętać jednak musimy wciąż, że o tym, czy literatura okazuje się zja skiem epokowym, czy też wyłącznie przemijającym, decyduje nieraz w wy szym stopniu sam czas jej powstawania niż objawiona przez nią aktywno

CZESŁAW MIŁOSZ

I

Dla człowieka, który wyrósł pomiędzy pierwszą i drugą wojną świato okres, który zamknął się rokiem 1914, był czymś w rodzaju zamazanej p my. Świadomie czy nieświadomie miał on skłonność do traktowania ow okresu jako czegoś chorego, wstydliwego i skrzywionego. Przecież z roki 1918 zaczynała się niepodległość Polski i literatura taka, jaką mają inne rody. Tak rozumował, nie znając zresztą ani dziejów poprzedniego okre ani jego atmosfery. Jest rzeczą zastanawiającą, że na próżno szukałby książ która by była zdolna wprowadzić go w tamten świat tużurków, sztywny kołnierzyków, sztuki dla sztuki i ruchów socjalistycznych. Mimo że wi mówiono o poszczególnych pisarzach czy o poszczególnych wypadkach, umiano zdobyć się ani na inteligentną historię owych lat, ani nawet na zw czajną kronikę. Były tylko fragmenty. W szkole, gdzieś przed samą matu

ąkano coś o Młodej Polsce, z czego wynikało, że tamta epoka miała swoich ybitnych poetów czy dramaturgów, ale na ogół nie działo się w niej nic była tylko przygotowaniem do ery zaczynającej się pokojem wersalskim. W kabarecie śmiał się z mężczyzn i kobiet z okolic roku 1900. Dzięki wąsikom, aseczkom, kołnierzom ze sztywnymi rogami i wciętym sukniom byli bardzo mieszni. Przeoczał przy tym fakt, że sztuki Bernarda Shawa, które chętnie ważał za objaw swojego, nowoczesnego już ducha, powstały w okolicach oku 1890.

Ta chęć odcinania się od przeszłości, właściwa dwudziestoleciu, może dzisiaj ostać pomszczona przez podobny do niego stosunek. Literatura polska rozwija ę paroksyzmami. Na sygnał alarmowy schodzi się z pola, zostawiając niedoopaną bruzdę, kosze i motyki, które wkrótce powleka rdza dziejowych nieogód. To nie znaczy jeszcze wcale, że da się uciec od przymusu kontynuacji, ej gorszej, bo mało świadomej.

Dążność do powrotu poza dwudziestolecie, ku pozytywizmowi czy też ku pokom dawniejszym, jest zrozumiała i pożyteczna. Taki powrót byłby jednak owierzchowny, gdyby nie towarzyszyło mu bezstronne badanie najbliższej rzeszłości. Obawiam się, że odpowiedzi na ankietę będą przeważnie aluzjami o wydarzeń, które znane są pisarzom starszego i średniego pokolenia, natoiast młodzież mało będzie się z tego orientować w takich chociażby zjaiskach, jak zygzakowata polityka *Wiadomości Literackich,* ruchy tzw. Awangardy, długotrwałe nawoływania rządowych krytyków o literaturę w służbie aństwa, metody likwidacji poetów niewygodnych *Skamandrowi* (jak Czehowicz), rozpad i formowanie się grup, bohema tego okresu, giełda liteacka — jednym słowem cała literacka kuchnia, która mówi nam o obyczaowości i bez wejścia w którą dyskusja na temat jakiejś epoki łatwo zmienia ię w abstrakcyjne przerzucanie kierunków, nazwisk i tytułów.

Myślę, że potrzeba nam przede wszystkim studiów obyczajowych, tego mięsa robnych faktów, które — powiązane z tłem politycznym i dziełami, jakie tedy powstały — jedynie mogą wyjaśnić styl tamtego czasu. Zanim więc ypowie się bardziej zdecydowane opinie, trzeba byłoby zacząć gromadzić ateriał, który częściej jest w pamięci świadków niż na papierze. Każdy hyba zgodzi się ze mną, że literatura to nie tylko półka z książkami, że jest o coś żywego, zrośniętego z tkanką tworzących ją lat, a gatunek dowcipów, opularność pewnych zagranicznych autorów, rodzaj czytelników czy też tryb ycia chłopa pod Mińskiem Mazowieckim dostarczają niezbędnego komenarza.

II

Oczywiście literatura to przede wszystkim język. Dwudziestolecie było okreem niesłychanej bujności i wzbogacenia literackiego języka i pod tym względem przedłużało wysiłki pisarzy Młodej Polski. Czy to znaczy, że język zyskał niezbędną dyscyplinę? Pogarda pisarzy dwudziestolecia dla pisarzy Młodej Polski była oparta przede wszystkim na poczuciu, że ich język jest

ścisły i sprężysty w porównaniu z nieodpowiedzialnym bełkotem tamtyc
Jakąż zaciekłą, kpiarską kampanię z przeżytkami młodopolszczyzny toczy
grupa Skamandra w początku swego istnienia! Ale chęci ludzkie nie zawsz
zdolne są zmienić drogę rozwoju. Język literacki, tak mi się przynajmni
wydaje, nie osiągnął w tym okresie precyzji, a odcięcie się od Młodej Polsk
było w wielu wypadkach tylko złudzeniem.

Różne można podać przyczyny. Na ogół okresy racjonalizmu sprzyja
dyscyplinie języka, a to nie był okres racjonalizmu. Po wtóre przełom fo
malny w sztuce i związana z tym swoboda, która w krajach o starym oszl
fowanym języku leczyła zesztywnienia, u nas miała za tło język wciąż jeszc
płynny, bez ustalonej kadencji zdania. Po trzecie wpływy popularnych p
sarzy. Rozwój języka odnotowuje przede wszystkim proza. Ani Żeromsk
ani Reymont, ani Brzozowski, ani Tadeusz Miciński nie mogą być uzna
za nauczycieli dyscypliny językowej, raczej czegoś przeciwnego. Dwudzi
stolecie było wypełnione próbami ustawienia głosu polskiej prozy, przeważn
nieudałymi. Takie jest dziedzictwo. I dotychczas polska proza jest nieust
wiona, nie ma jednego, głównego, przeciętnego nurtu, ma wiele drobnych stru
myków. Nawet tak skrajne objawy językowe jak styl Brzozowskiego ma
coś w rodzaju równouprawnienia. Piszemy po polsku złą prozą. Biję s
w piersi. Kto jest bez winy, niech rzuci kamieniem. Zanim jednak rzuci, niec
przejrzy szpalty polskich tygodników, nie mówiąc już o dziennikach, i niec
się chwilę zastanowi.

Gdyby mi kazano określić złą prozę, wyliczyłbym następujące cechy:

1) Uczuciowe zabarwienie zdania. W dobrej prozie efekt osiąga się prz
pomocy zdań beznamiętnych. Za szczyt złej prozy można uznać dokument
urzędowe, pisane stylem pośrednim między kazaniami Skargi i przemówienie
na wiecu.

2) Niezdolność do wyrażenia bardziej zawiłej myśli bez uciekania się d
parawanu „izmów" i modnych przymiotników, różnych w każdej epoc
które zmieniają się równie szybko jak krój sukni i dzięki którym proza ju
po 20 latach trąci myszką (dzisiaj np. takie przymiotniki jak „społeczny"
„obiektywny", „ludzki", „realistyczny").

3) Używanie obrazów nieproporcjonalnie ważkich w stosunku do opisywa
nego przedmiotu. (Np. opis napaści zbójników na Helenę de Witt w „Po
piołach" czy interpretacja stanów psychicznych przy pomocy wyglądu boha
terów w powieściach Kadena).

4) Używanie pojęć nieokreślonych, z których każde musiałoby być przed
miotem osobnego traktatu, z dobrą wiarą, że używa się pojęć oczywistych

5) Nieustalenie kadencji potocznego zdania, co zmusza autorów do „wa
towania" zdań nic nie znaczącymi słowami (przykład: cykle zdań, z którym
każde powtarza myśl ze zdania poprzedniego, w rzekomo wzmocnionej po
staci, zwykle z nadużyciem przecinków, a to aby sprostać „zaśpiewowi" ryt
micznemu).

6) Mylne utożsamianie braku stylu z prostotą. Zdanie: „Ciupciński zamyśl

ę" jest stylistyczną pustką. Tak samo malarz, który nie umie narysować człoieka czy sceny jednym uderzeniem ołówka, wymęcza każdy guzik i zmarczkę na twarzy.

Jeżeli czytelnik zgodzi się ze mną, że wyliczyłem niektóre przynajmniej cech złej prozy, zgodzi się też, że te cechy występują w dzisiejszej prozie olskiej. Proza zaś, to nie tylko język powieści i nowel, ale również język tykułów, przemówień, dokumentów — na który ostatecznie powieściopisarze noweliści pracują.

Wzbogacenie języka w ciągu dwudziestolecia nie ulega chyba wątpliwości, jednym zastrzeżeniem: oto w słabym tylko stopniu umiał on przyswoić i wyorzystać wyrażenia gwarowe (porównaj inwazję *argot* do literackiej prozy rancuskiej, czy *slangu* do amerykańskiej). Gwara chłopska używana w powieiach o życiu chłopów spełniała zadanie inkrustacji, ale była martwa. Jedynie wara warszawska wpływała częściowo na język literacki; dlatego Wiecha . in. nie należy lekceważyć. Pisarze odczuwali potrzebę ożywienia języka. rzeba odnotować pewien wkład gwary wileńskiej, lwowskiej i śląskiej. Na gół jednak kontrast między prozą literacką i prozą takich monumentów luowego języka jak „Pamiętniki emigrantów" czy „Młode pokolenie chłopów" ył bardzo znaczny, zarówno w doborze wyrażeń, jak w układzie rytmicznym.

III

Jakże ocenić możemy poszczególne gatunki literackie tego okresu?

Wbrew rozpowszechnionej opinii zaryzykuję zdanie, że powieść była bardzo aba. Określiwszy powieść banalnie jako utwór opisujący rozliczne przygody ohaterów i żądając od powieści żywej akcji, bylibyśmy w kłopocie, gdyby am kazano zebrać kilkanaście okazowych książek. Czytelnie publiczne poza rzekładami miały stale czytaną Rodziewiczównę, Żeromskiego, Reymonta, nowszych autorów dołączyły Dołęgę-Mostowicza, Gojawiczyńską i po parę siążek Kadena, Kossak-Szczuckiej, Morcinka, Nałkowskiej.

Znaczna ilość prozaików, i to najbardziej interesujących, szukała formy wyazu, którą w najlepszym wypadku można nazwać peryferiami powieści. Zaczę tutaj traktat psychologiczny udający beletrystykę, monografię społeczno-olityczną w kształcie powieści, ze zbyt słabo jednak zróżnicowanymi ostaciami, aby ją można było nazwać powieścią, opis rzeczywistych faktów własnego życia (z więzienia, z wykonywania zawodu itd.). Czy tzw. „powieść-rzekę" da się zaliczyć do powieści, jeżeli zawiera ona nie opis wypadków, le samo upływanie życia, można się spierać; w każdym razie Proust na ewno stoi na granicy powieściowego rodzaju.

Na rynkach zagranicznych w tym okresie znalazła się powieść fińska, duńka, szwedzka, norweska, czeska; jeżeli nie polska, to prawdopodobnie dlaego — że jej nie było. Inne gatunki są mniej ponętne dla zagranicy, gdyż dynie powieść zmusza do stworzenia od początku sytuacji dramatycznej.

W innych gatunkach można tę konieczność ominąć, uciekając się do aluz często zrozumiałej tylko dla czytelników jednego kraju.

To, co nazywa się prozą literacką, istnieje od kilku tysięcy lat. Powie natomiast jest tworem, który stosunkowo bardzo niedawno zaczął być uw żany za rzecz godną poważnego pisarza. Stosownie do upodobania można pr rokować zgon powieści albo jej wspaniały rozwój. Pozostaje jednak fakte że kiedy czytelnia publiczna żąda powieści, wie doskonale, co przez to r na myśli. Opierając się na jej wymaganiach, trzeba stwierdzić, że dwudzi stolecie dało jej bardzo niewiele satysfakcji.

Naturalnie, granice są płynne. Do właściwości dwudziestolecia należy szcz gólne ich zamglenie, co nie przyczyniło się do okrzepnięcia gatunku, w który nigdy nie byliśmy mocni.

W tym okresie kilku przynajmniej autorów dało dobre opowiadania i n wele. To nie oznacza, że istniała sprawna technicznie nowela jako zjawis typowe. Pisma literackie drukowały przeważnie tzw. fragmenty prozy, a ko kursy na nowelę miały wyniki mizerne. Kiedy jednak szukamy czyste i oszczędnego języka, znajdziemy go łatwiej w niektórych opowiadaniach pa wybitnych autorów niż w powieści — i to raczej w opowiadaniach niż w krótkiej noweli, która zdaje się być u nas w szczególnie rzadkim użyciu.

Sąd o poezji bywa zaciemniany przez znane przeciwstawienie Awangarda Skamander. W latach ostatnich byliśmy świadkami szybkich zmian na ska walorów i prawdopodobnie nastąpi wkrótce moment, gdy dalsze rozprawian w tym samym co poprzednio duchu wykaże swoją całkowitą bezużyteczno Wydaje mi się, że ktokolwiek zabierze się do pracy nad tym dwudziestolecie poezji, będzie musiał zdać sobie sprawę, iż poza linią Skamander—Awangard najbardziej widoczną i powierzchowną, przebiegała druga linia rozwoju poe polskiej, znacznie bardziej istotna. Nie trzeba ufać wadze sporów literackic tkwiących zanadto w atmosferze czasu i pozbawionych niezbędnej perspe tywy. Kiedy Irzykowski wykłócał się o metaforę, wielu obserwatorów j wtedy podejrzewało, że zajmuje się on sprawami drugorzędnymi, a prześlep sam sens przemian formalnych.

Nie tutaj miejsce na próbę charakterystyki tej drugiej linii. Wymienię pew nazwiska, zastrzegając się z góry, że świadomie omijam nazwiska poetó których rola jest dostatecznie doceniana i dlatego nie potrzebujących przyp mnienia. Nie docenia się wkładu Iwaszkiewicza do poezji polskiej, traktuj go tylko jako poetę lirycznej emocjonalności. Na jego rachunek wypada z liczyć zarówno asonans, który u innych poetów stał się równoznaczny z n chlujstwem rymowania, zarówno przełamywanie konwencyj jedenastozgł skowca, jak odnowienie pewnych form klasycznych (np. oda), co, obok p dobnych starań Słonimskiego, dawało poezji nowe możliwości intelektualn Stefan Flukowski, którego poezję pewien krytyk (K. W. Zawodziński) upar nazywał grafomańską, może być uważany za wzór dyscypliny umysłow jego wiersze były badaniem budowy świata. Wartość poezji Józefa Czech wicza została usunięta w cień przez masy jego mizernych naśladowców, a wi

omo, że naśladowcy biorą zwykle cechy drugorzędne, wulgaryzując je i obrzy-zając dany typ poezji czytelnikowi. Gałczyński ze swoim Horacym i opisową onią przełamywał dostojny ton i uczył swoim przykładem, że historia poezji olskiej to nie tylko romantyzm, ale również renesans i barok. Recytowanie go wierszy jako wierszy wyłącznie humorystycznych jest nieporozumieniem. ytusowi Czyżewskiemu należy się spóźniony, jak zwykle, hołd.

Pominę krytykę, jako dział wymagający szczególnego aparatu. Wydaje się, ograniczała się ona albo do notowania zjawisk i sporządzania mniej lub rdziej obszernych spisów, albo zaopatrywała złożone literackie fenomeny akami: „złe", „dobre" i „moralnie obojętne". Rok 1939 przerwał rozpo-ynający się ruch krytyczny w kraju i, tak jak w zakresie dramatu, trudno osługiwać się tą datą, w wielu wypadkach zbyt automatyczną.

IV

Mówiąc o jakimś okresie wymieniamy zwykle kilka wielkich nazwisk, sym-olizujących niejako epokę. Są pisarze, do których dzieł sięga się po historię ęściej niż do dzieł zawodowych historyków. Defoe, Swift, Fielding, Balzac, oust są takimi granicznymi słupami. U nas takim pisarzem był Żeromski, ezależnie od opinii, jaką ktoś ma o jego pisarstwie. To, że mówimy o „po-ciach z Żeromskiego" i o „żeromszczyźnie", jest wystarczającym dowodem.

Wyobraźmy sobie, że niezwykle inteligentny Marsjanin prosi mnie o kilka zwisk z literatury polskiej dwudziestolecia. Jako założenie należy przyjąć, inteligencja jego jest tak lotna, ogarnianie współzależności tak szybkie, iż olny byłby odczytać to, czego potrzebuje, z kilku wierszy piszących wtedy etów, pragnie jednak pewnego materiału uzupełniającego.

Udzielając mu odpowiedzi nie mogę kierować się ani modą, ani szacunkiem a pobożnych życzeń licznych pisarzy, którzy mieli szlachetne zamiary (do-ymi chęciami wybrukowane jest piekło literatury). Nie mogę mieć skrupułów kiego rodzaju, jak np. refleksja, że gdyby wypadki historyczne potoczyły inaczej, miałbym skłonność do wymienienia innych nazwisk. Muszę uchylić od takich względów, jak to, że ktoś z pisarzy jest zasłużony, zdrowy mo-lnie i godny naśladowania: to Marsjanina nie interesuje. Jego interesuje wie-a o pewnej epoce dla jego celów już zamkniętej.

Taka mniej więcej byłaby moja odpowiedź:

„Ekscelencjo, biorąc za podstawę sumę napięcia umysłowego w dziele pisarza jwybitniejszą postacią jest Stanisław Ignacy Witkiewicz. Oczywiście wiem, ocena ściśle literacka jest Ekscelencji mniej lub bardziej obojętna. Współ-eśni traktowali go jako dziwadło, a w najlepszym razie zajmowali się tym, w jego książkach było nieistotne. W chwili, kiedy to mówię, zaliczają go tzw. literatury zdegenerowanej. (Zna Ekscelencja okrzyki Hitlera Małego temat sztuki zdegenerowanej. Zdrowie moralne jest ulubionym hasłem XX eku i ci, co naprawdę chcą zdrowia moralnego, mają z tego powodu wiele

kłopotów). Jego powieści „Nienasycenie" i „Pożegnanie jesieni" z pewnoś
będą omawiane w szkołach dopiero za lat 100, jego rozprawy o sztuce
szczególnie nieaktualne w obecnej chwili, gdy toczy się fala właśnie w pr
ciwnym kierunku, jego poglądy filozoficzne, wyłożone w rozprawie „Poję
i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia" są niewygodne, bo w Pol
nie ma egzystencjalizmu. Niemniej, jeżeli zechce Ekscelencja czytać je
książki nie dla wzruszeń estetycznych, ale tak, jak się czyta palimpsest, zn
dzie tam zadziwiająco dokładny obraz Polski i Europy owych lat, przyk
mi się przyznać, dość nieprzyjemny. Dodam, że Witkiewicz nie uważał
wieści za dzieło sztuki. Dzięki temu miał zupełną swobodę.

Niestety nie mieliśmy literatury opisowej, którą mógłbym zaprezentow
Romans obyczajowy, po krótkim wybuchu i tak odosobnionych zjawiskach,
Defoe, Fielding i Balzac, zszedł, jak Ekscelencja wie, na manowce tzw.
wieści, a liczne próby pisania prozy nie dały nowego wyraźnego gatunku.

Tak jest, uwaga Ekscelencji jest głęboko słuszna. Nawet najwyżej w tej chw
technicznie stojąca powieść amerykańska jest, mimo odmiennych pozoró
krwawo-sentymentalna, naturalistyczna i, z małymi wyjątkami, niegodna c
tania przez ludzi dobrego smaku. Nic więc dziwnego, że w Polsce również
było obyczajowego romansu. Toteż jako źródło informacyj o stanie nasze
kraju wymienię dwa zjawiska należące do pozapowieściowej prozy, zdrad
jącej największą żywotność. Są to: „Ferdydurke" Gombrowicza, rodzaj pr
powiastki filozoficznej, i „Dwadzieścia lat życia" Uniłowskiego, niby autob
grafia, niby zakrojony na większą skalę i niedokończony romans, podobny
romansu w jego początkach, jak „Moll Flanders" Daniela Defoe. Jako źró
obyczajowe są to cenne książki, a do paradoksów epoki należy ich sukces w
kresie analizy socjologicznej.

Poza tym postać Boya-Żeleńskiego posłużyć może Ekscelencji jako przyk
pisarskiego impetu w stylu XIX wieku, gdyż dwudziestolecie miało ki
warstw i w jednej z nich z dobrym skutkiem odrabiało zaległości, przede wszy
kim, dzięki Boyowi, poprzez znajomość literatury francuskiej.

Washington D. C., w marcu 1947.

WOJCIECH NATANSON

I

W pierwszym roku wojny pewien młody literat spotkał na ulicy Kar
Irzykowskiego. Autor „Pałuby" był tego dnia uśmiechnięty — nieco zag
kowo.

— Ta straszna okupacja — powiedział — sprawia, że nikt z nas nie
pewny dnia ani godziny. Ale dla krytyka literackiego ma ona jedną do
stronę. Pozwala odetchnąć. Nieraz przed wojną marzyłem, aby na jakiś c

dostać się z piekielnego młyna ciągle narastających aktualności literackich. o nadszedł — w strasznych okolicznościach, to prawda, ale nadszedł eszcie — czas odpoczynku. Nie ukazują się nowe książki. Nie muszę — bo mogę — pisać recenzji. Wolno mi się skupić, odrobić zaległości, przynnieć rzeczy zapomniane, zabrać się do syntezy. Mam urlop!

miališmy się wtedy, pamiętam, z owego paradoksalnego ujęcia naszej wonej rzeczywistości literackiej. Ale, po cichu, niejeden myślał podobnie. żdy oglądał swoją bibliotekę, wybierał książki o nierozciętych jeszcze rtkach, które będzie można teraz przeczytać — i układał daleko sięgające ny.

Była w tym spora doza naiwności. Liczyliśmy, nie obejmując rachunkiem upanta. Wojnę wyobrażaliśmy sobie jako przymusowy przystanek. A tymsem przyszły łapanki, blokady, prześladowania, obławy, przesiedlania. zyszły coraz dotkliwsze troski materialne. Przyszły nowe zajęcia, jawne ajne. Życie wkraczało w swe prawa — przymusowy odpoczynek zamieniał w nową, równie jak niegdyś gorączkową krzątaninę. Czasu, którego najrw było aż za wiele, znów zaczynało brakować. Wreszcie przyszło powsta- i front — a wraz z nimi: zagłada bibliotek, notatek, rękopisów, planów omysłów.

Zresztą przedmiot studiów okazał się większy, niż niejeden z nas na potku przypuszczał. Na przykład: literatura dwudziestolecia. Niejeden z nas ślał o rachunku. Wydawał się rzeczą najprostszą: przeczytać rzeczy dotychs jeszcze niepoznane, przypomnieć sobie i odświeżyć te, które przyszył pył zapomnienia — i mieć gotowy obraz całości.

Okazało się wkrótce, że byliśmy jak znużeni wędrowcy w górach. Ledwo drapaliśmy się na wierzchołek, myśląc że to koniec wędrówki — a już azywały się perspektywy nowe, dalsze, nęcące. Jakże trudno zamknąć póby najjaskrawsze luki... Czas uciekał, jak groźny współzawodnik przed yszanym lekkoatletą na bieżni! Zrozumiałem wtedy, że krytyk, który agnie sformułować jakiś niebanalny sąd o literaturze naszego dwudziestoia, musiałby zacząć metodą skromną, „przyczynkarską". To znaczy: wykiwać ludzi w naszej wiedzy o minionym dwudziestoleciu, odkrywać dzieła rawdy niesłusznie zapomniane, podobnie jak kiedyś Brückner przypominał które nurty literatury XVII-wiecznej. Bo literatura naszego dwudziestoia jest bogata, rozległa, ogromna! Według głębokiego mego przekonania, pod rzami leżą skarby zdumiewające...

II

Rzucam więc na razie kilka spostrzeżeń wstępnych. Chciałbym przede zystkim zwrócić uwagę na nowy, odmienny w porównaniu z epokami pozednimi nurt życia literackiego w okresie 1918—1939. Łączy to, jak sądzę, przede wszystkim z przemianami gospodarczymi. Pierwsza ojna światowa wywołała przetasowanie socjalne i majątkowe — nie tak

wielkie, co prawda, jak druga — ale tym mocniejsze w efektach psychol gicznych, że nastąpiła po długim okresie względnej stabilizacji i pokoju. N jeden z wielkich majątków przedwojennych rozpadł się i rozmienił na drobn Natomiast powstały fortuny nowe: paskarzy, spryciarzy, szczęściarzy i w luciarzy. Skutek był paradoksalny: nowi bogacze zaczęli w pewnym — prawda specyficznym — sensie interesować się literaturą, sztuką i kultur Jednak i ludzie zubożali — kontaktu z życiem kulturalnym na ogół nie str cili. Przeciwnie, sztuka stała się dla nich pociechą w nieszczęściu, lub prz najmniej sprawą przyzwyczajenia. W ten sposób ogromnie rozszerzył się kr odbiorców kultury, życie artystyczne w pewnym sensie zdemokratyzowało s

Ujawniło się to w wielu dziedzinach. Teatry przestały dawać premie co tydzień; wskutek zwiększonej frekwencji sztuki szły nieraz po kilk dziesiąt razy, aż do setki i więcej, co skłoniło Boya do sformułowania par doksu o „klęsce powodzenia". Czasopisma zyskały nakłady, o których marz nie mogły redakcje dawnego *Życia*, *Przeglądu Polskiego*, *Chimery*, *Kryty* czy *Biblioteki Warszawskiej*. Stało się coś, co przypomina ewolucję spor (Gdy dziś czytamy w powieściach Sienkiewicza czy Prusa wzmianki o sporc wiemy, że chodzi tu o zawody hippiczne, na które uczęszczała nieliczna „elita Natomiast w okresie dwudziestolecia sport — to były spotkania footbalo z udziałem dziesiątków tysięcy widzów).

Ale nie wszystkie rezultaty można ocenić dodatnio. Przetasowanie nie by przewrotem. W sprawach kulturalnych brakło konsekwentnego program Nie rozumiano, że kultura ma dla życia narodu wagę co najmniej tak wielk jak polityka czy ekonomia. Dlatego też np. obok czasopism niezwykle amb nych były inne, które naśladowały gazetę, szukały sensacji, efektów, błysk liwości — i to w dziedzinach obcych sprawom kultury. Teatry coraz n chętniej widziały sztuki literackie i zaczął się, nieznany przedtem w Pols proces rozdzielania a nawet odgradzania sceny od literatury dramatyczn Z dyrektorami teatrów współzawodniczyli niektórzy wydawcy, zalewają rynek tandetą fatalnych, wołających o pomstę do nieba tłumaczeń.

III

Jednak wśród tego zamieszania literatura dwudziestolecia bogaciła i rozwijała wewnętrznie. Chciałbym tu podkreślić jeden charakterystycz objaw jej rozwoju: wielokierunkowość. Powiedzmy sobie otwarc że w wieku XIX i na początku XX-go nasze życie literackie bywało prz ważnie regulowane przez dyktaturę jednego, w danym momencie dominujące kierunku. Romantycy, po krótkim i właściwie dość bezradnym oporze pseud klasyków, odnieśli druzgocące zwycięstwo. Potem pozytywizm stał wspólną barwą ochronną konserwatystów i postępowców. Młoda Polska t silnie zawładnęła kryteriami smaku, że mogły się wobec niej ostać chy jedynie indywidualności na miarę Sienkiewicza (Jakże znamienny jest, z te punktu widzenia, atak głównego polemisty modernizmu, Stanisława Brzozo

, na Sienkiewicza — i delikatne sztychy wspaniałego krytyka, jakim gnacy Matuszewski).

okresie natomiast dwudziestolecia międzywojennego żaden prąd literacki, dnej dziedzinie twórczości, nie uzyskał na dłuższą metę przewagi. W liryce ngarda do końca zmagała się ze Skamandrem; wynik był remisowy. ngarda miała przewagę talentów i indywidualności — Skamander umiał czniej organizować kulturę poetycką odbiorców). A obok tego: silne ekspresjonistyczne, Czartaka, *Kwadrygi*, „autentystów" — i zapomniane nie, czekające na odkrywczego Kolumba krytyki, indywidualności: np. rd Leszczyński, który (jestem głęboko przekonany) zasłynie kiedyś po- ie jako liryk i teoretyk poezji...

prozie — jeszcze większa rozmaitość: obok kontynuacyj Sienkiewicza, senhoffa i Żeromskiego — psychologizm Nałkowskiej (niedocenione dzieła: „Romans Teresy Hennert" i „Charaktery") i jej „szkoły", epicki Marii Dąbrowskiej, wizyjność Choromańskiego, groteskowość i walka mpleksem niższości Gombrowicza, niesamowitość Schulza czy Truchakiego, barokowy naturalizm Kadena, badawczość historyczna Berenta, Kossak i Malewskiej, europejskie horyzonty Parandowskiego i Iwaszkie- ; filozoficzna poetyckość Otwinowskiego, odkrywanie nowych proble- etycznych w „Ładzie serca" Andrzejewskiego, poczucie tragizmu i zmysł wacji Brezy, społeczny protest Struga i Kruczkowskiego, wyczucie me- zmu takich zjawisk jak przyjaźń w „Ziemi miodem płynącej" Rusinka, lizm Józefa Mortona... To są tylko przykłady, które mają nam uzmy- ć, jak trudno ująć naszą prozę „międzywojenną" w jakieś ogólniejsze ułki. Lista nazwisk, jakie przytoczyłem, jest oczywiście daleka od wy- ania, choć tak sumaryczna i ściśnięta do zbyt może prostolinijnych ułek.

amat? Jak wspomniałem, został załatwiony negatywnym na ogół stano- em dyrektorów. Były jednak także i w tej dziedzinie zjawiska intere- e. Na przykład: 1) usiłowania Żeromskiego i Rostworowskiego. Pierwszy h w „Przepióreczce" i „Turoniu" znalazł ów probierz etyczny, którym ziś posługuje spory zastęp nowych polskich dramaturgów. Rostworowski erymentował całe życie, sięgał po coraz nowe tony, od efektownego psy- gizmu „Kaliguli" poprzez misteryjność „Miłosierdzia" i uroczą groteskość „Strasznych dzieci" aż po naturalizm trylogii („Niespodzianka", „Przeadzka", „U mety"). 2) Twórczość Szaniawskiego, konsekwentna i śmiała, rzedzająca swą epokę, na wskróś intelektualna, wówczas niedoceniona, dopiero w pełni triumfująca. 3) Poszukiwania Stanisława Ignacego Witicza, który próbował stworzyć „teatr czystej formy". Doznał wprawdzie żki, której zalążek tkwił w samym założeniu (dramat abstrakcyjny, „niedemowy", oderwany programowo od życia — jest niepodobieństwem), wywarł wpływ na rozwój późniejszy, choćby przez konieczność przeciwienia się jego poglądom.

IV

Już z tej wielokierunkowości i skomplikowania mechanizmu zjaw literackich dwudziestolecia wynika — że niełatwe były w tym okresie dania krytyki literackiej. Mało ją zresztą znamy; trudniej tu jeszcze odśw żyć obraz, niż w innych dziedzinach, skoro przeważna część najciekawsz essayów spoczywa w trudno dostępnych rocznikach przedwojennych p literackich czy nawet dzienników. Wzywałem już młodych polonistów, spróbowali się wgłębić w owe roczniki i dać nam choćby przybliżony ob dokonań i wysiłków. To wszystko, co dziś moglibyśmy powiedzieć, bę więc niezmiernie „aproksymatywne".

Nad krytyką literacką zaciążył w Polsce, w latach 1918—1939, ogrom swą indywidualnością — przede wszystkiem Karol Irzykowski. W jego tw czości krytycznej był przerost analizy, pewnego rodzaju żonglerka, k oddalała krytykę od jednego z jej celów: współpracy z ogólnym nurtem l rackiego rozwoju. Wielu młodszych krytyków wpatrywało się ślepo w metodę, nieco anarchistyczną lecz — przyznaję — niezmiernie zaostrza narzędzie krytyczne. Nieco podobny był typ umysłowości Kołaczkowski tylko że najświetniejsze wyniki tego pisarza dotyczyły raczej historii (prawa o ironii Norwida, książka o Wyspiańskim) niż literatury współczes Skrajny sceptyk Jerzy Stempowski należałby tu także.

Przeciwieństwem owych analityków byli: formaliści z Kridlem na cz zbyt rzadko się odzywający entuzjasta Leon Chwistek, Borowy, Konrad C ski, Witkiewicz i autor przełomowej książki o poezji Tadeusz Peiper (ale raczej teoretyk, nie krytyk).

Krytyka nasza ustaliła w okresie dwudziestolecia pewne sprawy w spo dla nas niemal obowiązujący. Dla przykładu wymienię choćby 1) defin którą podaje S. I. Witkiewicz: „krytykiem jest ten, kto posiada własne konsekwentnie od kogoś przejęte kryteria filozoficzne". 2) myśl Irzykowski iż sprawa literatury jest najściślej związana z wielkimi zagadnieniami ż (jak miłość, choroba, radość, tęsknota i śmierć).

V

Zagadnienia f o r m y wysunęły się w okresie dwudziestolecia na mie bardzo poważne. Ale trzeba powiedzieć, odgrywały one już dużą rolę w okr Młodej Polski (która zresztą pod tym względem nawiązywała do Norw i Słowackiego). Wystarczy przeczytać książkę Matuszewskiego „Słowa i nowa sztuka", by zrozumieć formalne zainteresowania naszego moderniz W okresie dwudziestolecia Leon Chwistek sformułował ważny postulat „p r z w y c i ę ż a n i a t r e ś c i p r z e z f o r m ę". Rozumiał to w ten sposób, „artysta nie ma prawa żądać od widza abstrahowania od treści obrazu ale musi umieć ująć treść w ten sposób, ażeby ona nie pochłaniała uwagi wi i pozwoliła mu na samorzutne uzyskanie tego stopnia abstrakcji, jaki koniec jest do przeżycia artystycznego".

hwistek myślał głównie o malarstwie. Ale, z pewnymi poprawkami (wy-ijącymi z samej natury literackiego materiału), można ten postulat zasto-ać i do piśmiennictwa. To jedna z wielkich zdobyczy naszego dwudzie-ecia! Myślę, że w ostatecznym rezultacie pomoże nam ona do przezwy-enia „chińskich murów" między wysiłkami i osiągnięciami naszych twór- — a rynkami literackimi za granicą.

Dotychczasowe doświadczenia zdają się temu raczej przeczyć. Cudzoziemcy resują się w naszej sztuce — na razie — głównie tym, co w niej jest odrębcią czysto zewnętrzną, osobliwością, prawie folklorem. Ale takie „zainte-owania" krzywdzą nas i na dłuższą metę nie mogą się ostać. Wielki wy-ik konstrukcyjny otworzy nam nareszcie wrota sezamów. Tę właśnie drogę kazało dwudziestolecie — i jest to nieprzemijająca zasługa tego okresu. Jedna ajważniejszych jego zdobyczy.

RZY ZAWIEYSKI

Wojna miniona stwarzała już względnie dobrą perspektywę dla oceny lite-ury dwudziestolecia. Można ją osądzać od różnych stron: filozoficznej, tycznej, społecznej, gdyż uprawnia do tego nie tylko kryterium oceny, i bogactwo faktów. Okres miniony jest jednym z najświetniejszych okre-polskiego piśmiennictwa. Choćby ani jedno z dzieł dwudziestolecia nie zło do dziejów literatury, to sama rozpiętość form i bogactwo problemów ystycznych, społecznych i filozoficznych jest świadectwem epoki, doku-ntem i wyrazem czasów, które przeżywaliśmy.

Na progu nowej rzeczywistości nie będzie nam towarzyszyć tłum dobrze n znanych postaci naszej literatury. Zostaną na zawsze w wymiarach tam-o czasu. Ale to, że już wtedy nie mieli w sobie całej eschatologii czasów ółczesnych — czy to dyskwalifikuje ich literacką egzystencję? Byli jednak swego okresu historii wyrazicielami żarliwymi, zarówno przez swój pa-jak i przez swoją codzienność.

Przyjrzyjmy się im bliżej.

Można by poprzez zjawiska literackie dwudziestolecia przeprowadzić grubą ą podział na dwie grupy, jeśli idzie o twórczość powieściową: na grupę eł o charakterze społecznym i na grupę dzieł o charakterze psychologicz-n. Zarówno sam fakt takiego podziału jak i określenia „społeczne", ychologiczne" — są tu użyte w sposób jak najbardziej uproszczony mowny.

Należy od razu stwierdzić, że grupa utworów o charakterze społecznym adczy jak najkorzystniej o tym, że wszelkie kwestie socjalne dwudzie-ecia znalazły tu wyraz artystyczny, mniej lub więcej doskonały.

Biorąc pod uwagę elementy treściowe i ideologiczne tych utworów, moż wypunktować z zakresu zjawisk społecznych choćby tylko najważni problemy: więc zagadnienia polityczno-ustrojowe, z czym wiążą się kw władzy, form rządzenia, demokracja, komunizm. Największe dzieło dał jący jeszcze wtedy Stefan Żeromski — „Przedwiośnie". Na tej linii roz się twórczość, rewelacyjna pod względem formy, anty-żeromszczyka J. Ka Bandrowskiego. W innej skali estetycznej utwory dali: W. Wasilewska, H. B szewska i J. Kornacki, E. Zegadłowicz, E. Szelburg-Zarembina, P. Gojawic ska. Kwestie bezrobocia, nędzy, kwestie kryzysu dały anonimowe wypowi które są co prawda poza literaturą, lecz stanowią nieobojętną pozycję racką tego okresu — to „Pamiętniki bezrobotnych", „Pamiętniki chłop „Pamiętniki emigrantów" i „Młode pokolenie chłopów". Dochodzą głosu problemy nowoczesnej wsi, o czym świadczą książki J. Wiktora, Burka, W. Wasilewskiej, L. Kruczkowskiego, J. Kurka. Zespół grupy „Pr mieście" ogląda zjawiska pracy, bezrobocia i wyzysku w skali ogólnoś towych dążeń do przekształcenia ustroju. Pojawia się zagadnienie litera i poezji proletariackiej, żywo dyskutowane przez długi okres czasu.

Rewizjonizm historyczny, odnoszący się do dziejów ojczystych, znaj wyraz w powieści L. Kruczkowskiego „Kordian i Cham". Nowe psych giczne motywy w historii odsłania H. Malewska w „Żelaznej koronie", w wizję odległej epoki daje Z. Kossak-Szczucka w „Krzyżowcach". Pacy i humanitaryzm stanowi główne ideologiczne zainteresowania J. Wit w powieści „Sól ziemi" i A. Słonimskiego w jego powieściach i poema

Szczytowym osiągnięciem tego okresu jest wielkie dzieło Marii Dąb skiej, dobywające z niedawnej przeszłości przejmujące akcenty społe i ogólnoludzkie.

Mimo faktu, że literatura dwudziestolecia dawała wyraz nurtującym e problemom społecznym — toczono przez kilka lat w prasie literackiej dy sje na temat związków literatury z życiem społecznym. Jakie są zadania ratury i jakie są obowiązki społecznej odpowiedzialności pisarza? Czy sz rozwija się w granicach własnej, autonomicznej niezależności, czy w zwi z życiem? Te pytania, mnożone i rozwijane dialektycznie przez kryty a nawet mężów stanu, zajmowały umysły do wybuchu ostatniej wojny.

Wojna nie tylko przerwała i uczyniła zbędną tę dyskusję, ale unices wiele aktualnych wtedy i żywych problemów.

Literatura o tematyce społecznej jest dziś w większości wypadków t żarliwym dokumentem tamtych czasów. Zadanie swoje — służby społeczn spełniła, ale ocena jej, jako zespołu faktów literackich, podlegać musi kry

Można by nazwać literaturę społeczną dwudziestolecia „rozdartą so gdyż wyrasta ona z klimatu Żeromskiego i z klimatu romantycznych staw ideowych. Zawsze ktoś jeden walczy za innych, zawsze z rozdar w duszy, zawsze idea ofiary prowadzi do zwątpień o wartościach człow zbiorowego i życia zbiorowego. Literatura ta nie dała ani optymistycz obrazu przekształcania życia, do czego była powołana, ani też nie dała w

owieka, dla którego sens indywidualnego życia wyrażałby się poprzez
bsze związki z grupą społeczną. Co daje człowiekowi grupa społeczna?
czym go buduje, od czego zwalnia, jaki rodzaj optymizmu wyzwala, jak
esuwa jego wrażliwość moralną? Człowiek społeczny lub uspołeczniony
literaturze społecznej dwudziestolecia jeszcze się był nie narodził. Przewijał
tłum postaci doskonale nam znanych skądinąd, tłum krewnych bliższych
dalszych Judyma, Nienaskiego, tłum bandosów, tłum ludzi podziemnych,
rzy wyszli na światło i nie znali nic prócz rozpaczy, smutku i cierpienia.
ugim momentem krytycznej oceny może być ten, że społeczna literatura
udziestolecia nie stawia sobie ambitniejszych zadań artystycznych. (Wy-
ek stanowi Kaden-Bandrowski). Mamy tu do rozpoznania tok prozy reali-
cznej tradycyjnej, bez subtelności techniki artystycznej, — niejako powtó-
ne tropy bądź Żeromskiego (bez tego, co znamionuje jego wielkość), bądź
zeszkowej czy Reymonta. Obce wzory czerpano z literatury radzieckiej,
z nie z Tołstoja ani z Szołochowa.
Jedynie dzieło Marii Dąbrowskiej „Noce i dnie" osiągnęło szczyty te same,
wielka proza europejskiego realizmu.

Literatura tzw. psychologiczna jest prawdziwą reprezentacją dwudziesto-
ia, nie tylko ze względu na jakość dzieł, ale i ze względu na silne związki
filozoficznymi prądami epoki. Na podstawie tych utworów w naszej litera-
ze możemy odczytać wszelkie konsekwencje filozoficznego irracjonalizmu
ceptycyzmu. Twórczość „psychologiczna" wzrastała pod znakiem ogólnego
kwestionowania empirycznej rzeczywistości i tym samym zakwestionowania
edzy o człowieku. Wielkie dzieło Prousta stało się prawdziwym natchnie-
em dla wieloznaczności i tajemnicy ludzkiego istnienia. Proust doprowa-
ił do krańca i ostateczności sam fakt przenikliwości analitycznej, z diagnozy
zynił niejako dogmat poznania, z życia podświadomego prymat ludzkiej
zystencji, kompromitując w ten sposób wszelkie atrybuty świadomości.
Psychologia głębi, a zwłaszcza teoria urazów i kompleksów dała na Za-
odzie i u nas wiele dzieł rewizjonistycznych w odniesieniu do adolescencji.
zygnując ze świadomości ta literatura „psychologiczna", która odkrywała
we źródła wiedzy o człowieku, chętnie oddawała los ludzki siłom telu-
cznym, niepoznawalnym, demonicznym, panującym w nas samych. Jest
tej literaturze determinizm, wydźwięk antyhumanistyczny, rezygnacja
gorzkie poczucie daremności. Uderza najbardziej brak elementu tragicznego,
óry byłby możliwy tylko wówczas, gdyby istniał sens walki o afirmatywny
iat wartości. Ale nauczył już Proust, że całość fenomenu ludzkiego jest
euchwytna i wieloznaczna, że szczegół zawierać może intencję całości, że
co nieważne i marginesowe, kryje prawdziwą tajemnicę istnienia. Tzw.
zielenie włosa na czworo" ma w literaturze psychologicznej znaczenie raczej
ozoficzne, niż znaczenie maniery lub stylistycznej mody.
Proust, Gide, Joyce, mniej natomiast Conrad i Mann — patronowali naszej
eraturze. Na szczytach osiągnięć artystycznych w tej grupie zjawisk lite-

rackich jest twórczość Zofii Nałkowskiej i Jarosława Iwaszkiewicza. Ws
niała i wielka twórczość Nałkowskiej wyrasta z determinizmu filozoficzn
i osiąga w swoim wyrazie artystycznym pełnię rewelacyjnego realizmu psyc
logicznego. Tok prozy Nałkowskiej, oszczędny i zobiektywizowany, jest z
wiskiem zupełnie nowym i odrębnym. Tylko w prozie Nakowskiej odr
dujemy elementy laickiego tragizmu, tak jak w innym rodzaju zjawi
tragiczności odnajdziemy w książce J. Andrzejewskiego „Ład serca". Kur
opowiadania, jako formy wyrazu i ześrodkowania uwagi na dramatyczny
konfliktach ludzkich, doprowadził do mistrzostwa Jarosław Iwaszkiewicz. J
proza, klarowna i skondensowana, jest niejako poza problemami — sa
w sobie stanowi wielostronne zagadnienie artystyczne. U Nałkowskiej i Iwa
kiewicza rzeczywistość obiektywna i rzeczywistość humanistyczna istni
i jakiekolwiek byłyby jej determinacje — jest poznawalna.

Rzeczywistość ludzką porzuca w zupełności Bruno Schulz na rzecz far
styki i mitu. Rewelacyjna proza Schulza jest na linii surrealistycznego zak
stionowania sensu komunikatywności ludzkiej. Inny wyraz tej samej spra
stosunku do rzeczywistości obiektywnej daje St. Ign. Witkiewicz. Ten t
piciel metafizyki i wróg zorganizowanego świata etyki był prawdziwym w
szczem katastrofizmu i prawdziwym eschatologiem tamtych czasów. Podob
stosunek do zastanego świata wyraził W. Gombrowicz w powieści „Fer
durke", dając wstrząsający w swej grozie obraz „upupienia" współczesn
człowieka i obraz regresji kulturalnej. Oba zjawiska były tak właściwe i
powe dla czasów dyktatury, gdy wymagano od ludzkości tylko posłu
i podporządkowania!

Za zasługę literatury psychologicznej dwudziestolecia należy poczytać
że była ona silnie związana z nurtami filozoficznymi swojej epoki. Ładu
intelektualny w powieści tego typu wzbogacił jej wyrazowość, gdyż ob
lub zachwiał konwencję powieściową opartą na fabule, na akcji i sam
przedmiocie niespodzianki zdarzeń. Być może te nowe elementy występow
niejednokrotnie w sposób zbyt krańcowy, niemniej odświeżały gatunek
wieściowy i uczyniły z zagadnienia formy i techniki jedno z głównych
gadnień estetycznych nowej powieści.

Ambitne zamierzenia artystyczne powieści psychologicznej są najchlubn
szym jej świadectwem. Wydaje mi się, że dziś, w nowych czasach powojenny
zapoznanie zdobyczy formalnych i technicznych powieści dwudziestol
byłoby także jakąś swoistą regresją kulturalną.

Wielką zasługę w dwudziestoleciu naszej literatury mają krytycy, z k
rych większość zginęła w czasie wojny. Im właśnie zawdzięczać należy
tylko żywe zainteresowanie się zjawiskami literatury, lecz także ów r
intelektualny, jaki obserwowaliśmy w tamtych czasach. Proza krytyc
święciła zaiste swoje tryumfy i przeżywała swój złoty okres. Bogactwo in
widualności i wielość stanowisk estetycznych i ideologicznych powodow
twórczość krytyczną o szerokiej skali zasięgu i wpływu.

Samo zestawienie nazwisk powie już wiele: Borowy, Kołaczkowski, Irzykowski, Boy-Żeleński, Breiter, Pomirowski, Lorentowicz, Kridl, Napierski, Kiwski, Piasecki, Fryde, Pleśniewicz, Terlecki, Wasilewski, Krzyżanowski, Wyka, Kubacki, K. Górski. Większość tych krytyków nie żyje. Należałoby przypomnieć ich, omówić ich prace, osądzić. Zawdzięczamy im bardzo wiele chociaż mogli się mylić, zwłaszcza w odniesieniu do swoich postulatów estetycznych, to jednak pozostawili sporo cennych myśli. Apeluję do redaktora K. Wyki, by omówieniu twórczości krytycznej dwudziestolecia poświęcił jeden z numerów „Twórczości". Dotąd jedynie Boy-Żeleński doczekał się obszerniejszego studium A. Stawara. A tamci?

W nowych, powojennych czasach znów rozpala się troska o rzetelność relacji pomiędzy literaturą a życiem. Jest to problem wcale nie nowy, omawiany w dwudziestoleciu z pasją i żarliwością. Ma on równocześnie swoją tradycję tak dawną, jak dawna jest polska twórczość literacka.

I to, co jest także główną sprawą dwudziestolecia — to właśnie ów stosunek do rzeczywistości. Wyrażał się on bądź w zakwestionowaniu jej, bądź w afirmacji.

Próbujmy dziś, wobec nowych czasów, ukazać ich właściwy sens ideowy dać im właściwy wyraz artystyczny, wzbogacony doświadczeniem literatury wudziestolecia.

SPRAWOZDANIA

DROGA POETY

ADAM WAŻYK: *Wiersze wybrane*. „Czytelnik", Warszawa, 1947; str. 124, 4 nl. i fotografia.

I

Wydany ostatnio tom wierszy Ważyka zawiera prawie wszystkie utwory poety pisane w dwóch okresach: 1922—1925 i 1940—1946. Tak zebrany materiał nastręcza krytykowi okazję do wyciągnięcia szeregu wniosków. Mimo bowiem piętnastoletniej przerwy dzielącej obie pary zamieszczonych w tomie zbiorków *(Semafory* i *Oczy i usta* oraz *Serce granatu* i *Wiązka powojenna)* antycypacje i związki między poszczególnymi utworami są tak wyraźne i charakterystyczne, że nakreślenie pewnej linii rozwojowej ich treści, a po krótce i formy, wydaje się uzasadnione. Ewolucja rasowego artysty, to proces wyzbywania się cech częstych, powszechnych na rzecz rysów nowych i indywidualnych, które złożą się na tzw. oblicze artysty. Ważyk wiele obiecywał, bardzo dużo dał; jeszcze więcej można się po nim spodziewać, dlatego warto tym sprawom poświęcić trochę uwagi.

Pierwsze próby poetyckie Ważyka, to liryka dość egocentryczna. Typowe prymicje. Silny bodziec impresji wywołanej osobistym przeżyciem wyzwala w poecie pragnienie wypowiedzi. Mało tu nawet młodzieńczej filozofii — raczej sublimowana erotyka, idealizacja zmysłowych kształtów, trochę zadumy nad samym sobą.

Tematyka tych pierwszych utworów żywo przywodzi na myśl współczesne im wiersze „skamandrytów". W wierszu *Liryka* autor zdaje się odrzucać tanie wzruszenia — szuka doznań ważkich i intensywnych. Istotnie, bardzo majorowo brzmi następny *Hiacynt* — jakaś współczesna mistyka krwi i klejnotów. Zresztą w wierszach tych obok zwrotów i wyrazów „wzniosłych", konwencjonalnie poetyckich, znajdujemy sporo prozaicznych, zwyczajnych — trafnie umieszczonych i odświeżających atmosferę. Stanowią one jakby zapowiedź rychłych przemian poetyckiej treści.

Od początku też zaznacza się właściwa Ważykowi wrażliwość na elementarne doznania zmysłowe (szczególnie barwa, dotyk) — częściej wszakże wyrażana wprost niż sugerowana czytelnikowi przy pomocy całego obrazu. Wyobraźnia poecie dopisuje, asocjacje wywołują żądania kapryśnie skontrastowane, na ogół jednak tokiem wiersza usprawiedliwione. „Esencjonalność" tej liryki jest, jak zwykle u poetów awangardy, duża, a emocja stuszowana.

I oto już ósmy z kolei wiersz *Semaforów — Na marginesie programu* — zawiera upoetycznione decyzje na przyszłość.

Nie dopiłeś przeszłości czekając ostygła,

więc autor dochodzi do przekonania, że

Czas porzucić poezję przekwitłych wieczorów
gdy wymykają się z rąk goniące szczury
symbolów
i nie nazywać białym nic co nie jest białe

Nie dosyć na tym. Zmiany mają dotyczyć nie tylko sposobu poetyckiego widzenia i lirycznych konwencji, ale sięgać ku zasadniczym elementom treści.

„Grą przymiotników nie ogarnę świata"
mówi poeta do stroskanej muzy
„Dla przemienności rzeczy z którą dzień
mnie brat
wyrzekam się ciebie
twoich dramatów i muzyki".

Poeta dusi się już w ramach przejętych szablonów i idzie ku tym codziennym, „niekształtnym" rzeczom.

Bo czas już odpiąć kołnierzyk pod szyją
rozerwać krawat który jest ślepą trwogą

Nie łatwo mu wszakże wyjść poza dawny krąg wyobrażeń. Tak sformułowane postulaty realizuje powoli. Nasycenie wierszy obiektywną problematyką jest niejednolite. Mimo to zwrot ku surowej zwyczajności dostarczającej poecie coraz silniejszych wzruszeń — wydaje się stanowczy. Trzykrotnie w jednej strofie wiersza *Postój* powtórzone słowo „piękny" wygląda już na przekorę; zresztą epitetem tym obdarzona butelka dalej jest „niekształtna" jak strofy poety.

Pierwsze akcenty społeczne znajdujemy w *Transatlantyku* i *1924*. Ich odpowiednikiem poetyckim jest przede wszystkim tak częsty u Ważyka motyw pracy. Ważyk od początku unika starannie i szczęśliwie wprowadzania abstrakcyjnych haseł społecznych, posługując się raczej sugerującymi te pojęcia symbolami realnymi. Ten realizm w zakresie przedmiotu i jego poetyckiego przedstawienia jest drogą, na której autor zmierza konsekwentnie do zamknięcia w wierszu wartości pozaestetycznych, społecznych. Konsekwentnie o tyle, o ile pozwalają dawne nawyki. W *Apologu*, utworze opiewającym zresztą „rzeczy rozkwitające" i pozbawionym bezpośredniej wymowy społecznej, sąsiadują ze sobą w mimowolnym skłóceniu dwie metafory proweniencji poetyckiej zgoła odmiennej: „...nie jest perłą perła na dnie mórz ukryta" i „...zginie królestwo rzeczy — będzie rzecz pospolita". Ta dwoistość w wyrażaniu nowych treści cechuje też wiele późniejszych wierszy z tego samego co *Apolog* zbiorku *Oczy i usta*.

Wraz z zaznaczonym zwrotem poety ku obiektywnym problemom i nieupiększonej rzeczywistości zmienia się i źródło impresji znajdujących swój wyraz w poszczególnych utworach. Przyroda przestaje spełniać funkcję dekoratywną, nie jest też już motywem samoistnym — obejmuje natomiast rolę czynnego, znaczącego tła, znaczącego przez swoje symboliczne powiązanie z rzuconymi nań zdarzeniami. Stąd swoisty rytm podlegającej przemianom natury oraz jej cechy witalne zajmują coraz częściej miejsce statycznych „nastrojów" *(Pejzaż, Cierpliwość rybacka, Panie i pastuch, Sierpień)*.

Poeta obiektywizuje swoje wzruszenie, zważa, czy znajduje ono potwierdzenie we wzruszeniu powszechnym i dlatego wspomniany motyw pracy czy najszerzej pojętej służby społecznej zaczyna w wierszach jego odgrywać pierwszorzędną rolę. Typowy dla użycia tego motywu utwór *Lotnik i maszynista* to nie tyle epitafium na śmierć przyjaciół, ile raczej pochwalne wspomnienie spełnionego życia dwóch ludzi zawodu.

Krzepiąca, konstruktywna siła motywu pracy znajduje u Ważyka swój wyraz w dziesiątkach poetyckich obrazów, często nie samoistnych, ale występujących w formie porównań czy metafor *(Aorta, Henryka & Elżbieta, Do przyjaciela. Syfon na Pradze, Zatopiona kopalnia)*.

Obok tego motywu pociąga poetę inny, który nazwałbym motywem kultury materialnej. Najpierw jego prosta pochwała:

Gwiazdy dyktują nam pojęcie ładu
kinematograf jest wzorem zwięzłości
przyszłość wytryska z miligrama radu
(Dyscyplina)

Przyszłość dla Ważyka to opanowanie materii, kult celowej formy. *Hiramis* zawiera już motyw ten wysublimowany w jakąś bezczasową wizję rewolucyjnych pomysłów architektonicznych genialnego budowniczego. Jak poprzednio Hiacynt śnił o klejnotach, tak tu Hiramis roi o kulistych budowlach. Trudno osądzić, jak dalece ten wieloznaczny wiersz ma cechy alegorii, w każdym razie temat jest znamienny. W *Najcieplejszym oddechu* do podziwu poety dla zdobyczy cywilizacyjnych wkrada się niepokój o wartości humanistyczne. Poprzez gęste metafory czytelnik zdaje się dostrzegać uzasadnione przeczucie, że bez „łez, z których nasz wiek się rodzi", bez pamięci o człowieku — „przeobrażenia pierwiastków" zadecydować mogą kiedyś o jego niewoli i zagładzie.

Omówione tu motywy, poszerzając w określonym kierunku zakres tematyczny wierszy Ważyka, nadają im niewątpliwie pewne zabarwienie społeczne, dalekie wszakże od wyrazistej, bojowej ideologii utworów wojennych. Atoli i przy tym, powiedziałbym, poszukiwawczym stosunku do tematu możemy tu i ówdzie wyśledzić zapowiedź przyszłych haseł. O kwestię sposobu ludzkiego bytowania potrącają wiersze *Do przyjaciela* i *Wykres*. W *Ojczyźnie mlecznej* z pełną samowiedzą wspomina poeta swe pochodzenie. Nie chodzi zresztą o mniej lub więcej wyraźne sformułowania — owoczesne poglądy socjalne Ważyka osadziły się w tak wielu momentach strukturalnych jego utworów, że wyczytać je nie trudno *(Noc żelazna*, dwa erotyki zbiorku: *Ślub Krzysztofa, Henryka & Elżbieta)*. Natomiast wypowiedzi o charakterze programowym znajdujemy mało. Jeśli przyjmiemy, że słowa poety:

Twój świat był wędrowny jak cyrk na prowincji
cygani z teorbanem — plądrujący kulig
gwiazdy znikały — porywane panny
dzień — retuszuję wesołe szczegóły
(Dagerotyp)

należy odnieść do jego poprzedniej twórczości, a w słowach:

Dziś
cień mojej laski łamany na murze
(dawno już nie pisałem wierszy)
wygląda jak oskard górnika
(Aorta)

wolno widzieć metaforę wyrażającą jego obecny zwrot ku nowej treści — to ogólny obraz wyżej naszkicowany znajdzie jedynie swe potwierdzenie.

II

Gdy na wrażliwość artysty, rozbudzoną w tak określonym kierunku, podziałały po piętnastu latach milczenia pierwsze wypadki wojenne, rodzić się zaczęły wiersze, których tematyka oparła się o wszystkie tamte momenty treściowe, przybrała nowe a pokrewne elementy i zaświadczyła swoją spotęgowaną wymową społeczną o obecnej, walczącej już postawie ideologicznej poety. A przecież wiersze z *Serca granatu*, powstałe podczas wojny i na różne sposoby wyrażające przeżycia i poglądy Ważyka związane z tym okresem, żadnej idei nie f o r s u j ą, żadnemu hasłu nie służą bez reszty. Nie są bowiem produktem wykonanym na społeczne zamówienie, a jedynie spontaniczną reakcją urodzonego artysty, któremu własne poglądy dostarczają wzruszeń równie silnych, jak z zewnątrz napierające zdarzenia.

Utwory Ważyka mimo tendencji tematycznych (określonej ideologii) pozostają liryką prawdziwą, pozbawioną akcentów moralizatorsko-dydaktycznych. Więcej, mimo społecznego wydźwięku są zarazem liryką osobistą. Antynomia to pozorna, gdyż taka teza ma swoje uzasadnienie. Szczerość stanowiska poety, zagwarantowana drogą przez niego przebytą i widoczną w wierszach wcześniejszych o lat piętnaście; pamiętnikarski dla poety a dokumentarny dla czytelnika charakter tych utworów; wysunięcie w nich na plan pierwszy wartości ogólno ludzkich; niezaprzeczalność i jasna wymowa samych faktów wywołujących poetycką impresję; sposób komunikowania danego faktu i wrażenia, treściowo wolny od zaślepienia, formalnie — od demagogicznej maniery czy martwej sztuczności; wreszcie siła wyrazu możliwa tylko przy odpowiedniej intensywności przeżycia — oto odnośne argumenty.

Cykl otwiera wiersz-motto pt. *Odpowiedź*. Ten zimny i ostateczny rozrachunek z wrogiem jest w istocie deklaracją nienawiści i zemsty. Z jednej strony suma doznanych krzywd i pełne poczucie wartości niszczonych dóbr, a z drugiej — słuszne pragnienie odpłaty i ciążący na człowieku obowiązek obrony i restytuowania własnej godności. Stąd nadrzędna rola tego wiersza w stosunku do następujących po nim wojennych utworów. Nienawiść, ten motor walki i — jakże często — twórczości, nieraz jeszcze w zbiorku dochodzi do głosu. W *Trzeciej jesieni* mówi Ważyk wprost o „gniewie błogosławionym"

...kiedy klątwę miotasz
i zaciskasz na cynglu palec nienawiści.

Gdzie indziej nienawiść jest „wspaniała". *Poemat sprzężony* kończy patetyczne zawołanie „faszysto, wrogu mój śmiertelny" — apostrofa, która mogłaby razić swą dobitnością, gdyby dynamiczny charakter całego wiersza nie pozwalał na wprowadzenie takiej właśnie „cody". Poeta nie poprzestaje jednak na tego rodzaju stwierdzeniach, lecz stara się swoje prawo do nienawiści uzasadnić. W pięknym, tęsknotą za ojczyzną przepojonym wierszu *Gdzie sosna wielka* odwołuje się do wiersza horacjańskiego, który jego „nienawiść pojął". Mściwa walka ma swój cel. Do poległego zwracają się słowa:

Na to, byś w mieście żyjącym leżał
i w ziemi swojej wiadomy światu —
i na to właśnie trzykroć uderza
w rzucie na Zachód serce granatu.
(Serce granatu)

Lecz krąg tematyki wojennej nie wyczerpuje się u Ważyka na tym. Ujawnia się w nim skłonność poety do refleksji. Nie jest to refleksja, którą nazwać by można rozdzielaniem włosa na części. Jest odruchowa — odruchem ludzkim. Cała właściwie „społeczność" wierszy Ważyka — pragnę to podkreślić — płynie z jego do głębi humanistycznej postawy. Nieubłagane postulaty walki, wojenne hasła, które zwykło przyjmować się bez analizowania, jako coś naturalnego, Ważyk rozważa i akceptuje w swoim sumieniu krótko i po męsku. Przekonanie o ich konieczności mrozi mu uczucie, ale nie zabija myśli. Humanizm bowiem nie jest miłością człowieczego gatunku, ale miłością ludzkich wartości. Sprawą tyle serca, co rozumu. I dlatego poetycki argument, który w poprzednio cytowanym

wierszu bronił prawa do zadawania śmierci, uzasadnia zarazem obowiązek jej przyjmowania. Sprawa w emocjonalnym aspekcie daleko trudniejsza.

Ci, co polegli w śniegach Narviku,
ci, co polegli w piaskach Tobruku,
ci nie polegli za nic.
— — — — — — —
Tam, gdzie się Wołga zbliża do Donu,
tam, gdzie się gruzy Stalingradu świecą,
tam ocalono nasz dom.

(Dzieje)

Równocześnie ważące się losy świata zmuszają poetę do rekapitulacji przeszłości, do jej oceny podług boleśnie aktualnych kryteriów. Znajdujemy tę ocenę w *Szkicu pamiętnika* powstałym w latach 1941—1944. Sprawy nazwane są tu po imieniu. Społeczne zło dwudziestolecia, które truło młodość pokolenia idącego nieświadomie ku nowej wojnie — bezrobocie, formy obyczajów, ogólna stagnacja, „zgiełk w umysłach" oczadzonych atmosferą mistyfikacji — wszystko to zapowiadało w oczach poety rychły kataklizm. Musiał nadejść, by zbudzić ludzi w ich własnej epoce do walki z przyczyną zła — jedynie godną potępienia.

Może w żadnym innym wierszu nie precyzuje Ważyk równie wyraźnie swoich socjalnych poglądów, jak właśnie w tym, który jest przecież zarazem spojrzeniem wstecz na jego własne życie. Mamy tu przekonywujący dowód na to, że powiązanie problemów społecznych z problemami osobistymi jest w jego twórczości już ostateczne. Ważyk nie g ł o s i swojej ideologii, ale ją r e p r e z e n t u j e.

Pokaźną ilość utworów cechuje nuta patriotyzmu. Z wielu konstrukcyjnych elementów treści, które uprawniają zazwyczaj do takiego spostrzeżenia, występuje w wierszach Ważyka zasadniczo jeden. Mianowicie motyw tęsknoty za krajem czy rodzinnym miastem. Znajdujemy natomiast różne wariacje tego motywu: tęsknota zaprawiona jakimś dodatkowym uczuciem czy refleksją ma za przedmiot coraz to inny fragment dalekiej ojczyzny.

Przedmiotem tęsknych wspomnień bywa niedoczytana książka, Wisła, ulica miejska, wojenny cmentarz, nawet przywleczona z kraju przez wroga i porzucona broń. Najczęściej wszakże — polskie drzewo. Jest to wspólny motyw poezji każdej emigracji i każdej tęsknoty. „Ja ileż wam winienem, o domowe drzewa" — wspominał już Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*.

Ważyk wszakże temu powszechnemu motywowi — równie dobrze go zna emigracyjna twórczość Broniewskiego czy Słonimskiego — nadaje wyjątkową kondensację emocjonalną. Liryk *Gdzie sosna wielka* — to na pewno jeden z najpiękniejszych utworów całej naszej poezji lat wojennych.

III

A więc — walka, ojczyzna, tęsknota? Myliłby się, kto by przypuszczał, że w tej sferze zamyka się i wyczerpuje poezja Ważyka. W każdym niemal utworze wojennego cyklu znajdujemy jakieś nawiązania do pojęć i spraw o charakterze ponadnarodowym, ogólnoludzkim. Do spraw zatem humanistycznych.

Oto owe akcenty humanistyczne: wiara w wartość człowieka słabego, wartość potencjonalną, którą uaktywnić mogą okoliczności, i wartość bezwzględna, wynikająca z jego prawa do życia; poczucie zobowiązań moralnych wobec ludzi zmarłych za czy w czasie walki o wspólną sprawę; postulat rzetelnego stosunku człowieka do rzeczywistości; przekonanie o zwycięstwie nad systemem terroru w stosunkach międzyludzkich; poczucie łączności kulturalnej z przeszłością, która wysuwała na czoło te same, co my, wartości humanistyczne.

Wymowę dla tej strony twórczości poety wręcz symboliczną zdaje się posiadać wiersz pt. *Na temat reflektorów*. We wspomnieniu, które transponuje czysto wzrokowy obraz błądzących smug świetlnych na pojęciowy obraz rozstrzygających wydarzeń wojennych — ostatnie słowa o tych promieniach brzmią:

znieruchomiały na długo
i pomostem nieważkiej materii
oślepiającym przewodem
przesyłały swój oddech najczystszy
ludom
ludom

Ważyk bowiem nie tylko dostrzega kraj rodzinny przez pryzmat tęsknoty. Widzi również ziemię Rosji, skąd szlak żołnierski przywiódł go do Polski. Jego liryki to również pamiętnik pobytu. Szczególnie takie, jak *Kraina, Sztorm na Krymie, Saratów latem 1942, Kłótnia ze śmiercią* czy *Ruiny Biełgorodu*. Lecz i ten pamiętnik posiada podwójne dno. Pełno w nim refleksji potrącających o poprzednio omówione tematy.

Autor nie ogranicza się do poetyckiej relacji samych faktów, do zapisu nowego otoczenia, lecz je interpretuje, na różne sposoby wiążąc wyglądy z pojęciami, nadając martwym kształtom cechy witalne. Trudno znaleźć w pamiętnikarskiej części

wojennego cyklu utwór, który by dotyczył tylko autora, lub miał wymowę tylko udatnej poezji. (Zewnętrznym tego odpowiednikiem jest częste użycie liczby mnogiej i zwrotów w trzeciej osobie).

Nie można się powstrzymać przed alegoryczną interpretacją nawet takiego wiersza, jak *Sztorm na Krymie*. Wspominałem już poprzednio o funkcji czynnego tła, jakim w wierszach Ważyka staje się przyroda. Tutaj motyw burzy nie stanowi wprawdzie tła, ale i jego samoistność wydaje się pozorna — zbyt wiele antropomorfizacji jest w tym opisie, zbyt kunsztownie skomponowany jest obraz, by nie widzieć w nim jakiegoś odbicia niedawnych czasów pogardy.

Wszystko to w niczym zresztą nie umniejsza faktu, iż stosunek poety do notowanych zdarzeń czy rzeczy jest szczery i że wywołane przez nie wrażenie mogło naprawdę przerodzić się w komunikowane nam wzruszenie poetyckie. Wrażliwość Ważyka na efekty, prostej zwłaszcza, codziennej rzeczywistości jest niewątpliwa.

Nauczyli mnie starcy i dzieci
nie pomiatać prawdą tautologii,
że wiatr wieje i że księżyc świeci —

powiada w *Zwierzeniach*.

Bo też człowiek toczący bardzo zwyczajną walkę o swoje prawa, człowiek autentyczny, nie zakłamujący się od święta pożyczaną wzniosłością — rzadko sięga poza owe „prawdy tautologii". A taki właśnie człowiek jest Ważykowi najbliższy.

IV

Wreszcie cykl ostatni: *Wiązka powojenna*. W zakresie poetyckiej treści nie znajdziemy tu już niczego, co by zdecydowanie wybiegało poza zakres poprzednio ustalony. Następuje, rzecz zrozumiała, porzucenie motywu walki, w zamian zaś społeczna i ludzka zawartość tych utworów doznaje dalszego pogłębienia i — uspokojenia. Upraszcza i wydoskonala się forma. Jeśli poeta w *Liście zimowym* i w wierszu *Do Ireny Tuwim* wraca do tematów bardziej osobistych, to czyni to w sposób noszący wyraźne ślady przebytej drogi. Owe ślady, to silny związek tych utworów z minioną i aktualną, powszechnie ważną rzeczywistością.

Pozostałe wiersze *Wiązki powojennej* stanowią tematyczną kontynuację dwóch poprzednich zbiorków. Jeszcze raz, w *Kiosku inwalidy*, powraca poeta wspomnieniem do okresu wojennego — chyba po raz ostatni. Intensywność tamtych przeżyć zagasła, życie człowieka zaczyna się rządzić innymi prawami — pozostały cienie poległych i trwające ruiny. I zmęczenie.

Opuszcza nas cenna nienawiść i oto jest życie ubogie.
Zamykasz swój kiosk jak pamięć i bierzesz kostur na drogę.

Trzy wiersze: *Kronika*, *Widokówka z miasta socjalistycznego* i *Oda dialektyczna* zasługują na szczególną uwagę zarówno ze względu na ich bezpośrednią wymowę społeczną jak i przez to, że ogniskują w sobie spojrzenie Ważyka na sprawy najżywiej go obchodzące.

Ich ważkość zobrazujemy bodaj na pierwszym z nich. Rozpoczyna się on słowami:

Żołnierz, że bił się, jest zabity w lesie,
chłop, że brał ziemię, jest zabity w domu,
Żyd, że ocalał, jest zabity w drodze.
W kronice gorzkiej teraźniejszych rzeczy
wyrok stu głupców wisi nad przyszłością.

W przytoczonej tu zwrotce zawarta jest zasadnicza myśl całego wiersza. Warto na jej przykładzie poznać nieco dokładniej sposób, w jaki Ważyk poddaje czytelnikowi rozumową treść swoich utworów. Słowa „Żołnierz, chłop, Żyd" są w tym zestawieniu z jednej strony symbolem niemniej zrozumiałym, niż odpowiednie sformułowanie abstrakcyjne, z drugiej zaś — górują nad abstraktem wymową konkretu (słusznie zauważył to krytyk *Pokolenia* w nr. 10). Mamy więc tu określenie istoty faszyzmu.

Lecz nie koniec na tym. W trzech pierwszych wierszach strofy zawarte i w zdefiniowaniu pojęcia faszyzmu pomocne powody popełnianych morderstw są tak sformułowane (w wierszu 3. pozorny oksymoron!), że cały ich zbrodniczy nonsens staje się od razu widoczny i zmusza czytelnika do odpowiedniej oceny. Jest to negatywna ocena faszyzmu. A nadto: Urobiona od czasownika dokonanego „zabić" forma czasu teraźniejszego „jest zabity" wyraża trwający współcześnie skutek dokonanego czynu, co w połączeniu ze słowem „teraźniejszych" z następnego zdania podkreśla aktualną doniosłość faktu. Ponieważ zaś znaczenie samego słowa sugeruje jego niebezpieczną doniosłość, a niebezpieczeństwo jest aktualnym stanem zagrożenia sięgającego również w przyszłość, więc i ów aktualny fakt jest doniosły dla przyszłości. Oto stwierdzenie żywotności i niebezpiecznych konsekwencji faszyzmu.

Żadna z tych czterech przesłanek nie została wyrażona wprost, ale gdy poeta powiada w piątym wierszu strofy: „wyrok tu głupców wisi nad przyszłością", to słowa te brzmią dla czytelnika jak wniosek niezbłędnego sylogizmu. Dlatego *Kronika*, jako odprawa dana wrogom człowieka wyznawcom zwalczanej przez poetę doktryny, śmiało może uchodzić za jeden z najlepszych współczesnych wierszy społecznych.

Mimo to dwa inne wiersze, całkiem różne tematycznie, stanowią, zdaniem moim, jak w zakresie formy jak treści, dwie najnocniejsze pozycje tomu. Pierwszy z nich o *Fotografia*. Niewiele mamy utworów poetyckich, w których zawarto by tak głęboko ludzkie, tak bezinteresowne i współczujące spojrzenie na tragiczną i niespełnioną młodość człowieka. Wszystko, co nieznanemu powiedzieć może przechowany na fotografii, smutny uśmiech poległego chłopaka — cały ten gorzki kontrast między ciekawością życia a przewidywaniem śmierci, między twardą rzeczywistością walki i ufnością dziecka, między zaznanym cierpieniem a odjętym szczęściem, między wielkością tej jednej ofiary a liczbą podobnych — oddał Ważyk w swoim wierszu. Mimo woli nasuwa się porównanie z innym, prozaicznym utworem, gdzie autor ujął ten temat z niemniejszą niż u Ważyka głębią odczucia. Myślę o *Człowieku z rozokowego kościoła* Ksawerego Pruszyńskiego. Niech nikogo nie oburza to porównanie. Wprowadzam je mimo, a może właśnie dlatego, że tam chodziło o Niemca. Prawdziwy humanizm bywa w takich razach konsekwentny.

Utwór drugi, szczególnie ciekawy dla krytyka, nosi tytuł *Katarynka*. Współczesny poeta, który dopracował się już własnego języka, ocenia tu wartość eksperymentu formalnego i rolę nowej tematyki w dotychczasowej twórczości swojej i innych, a zarazem deklaruje swe obecne stanowisko. Na wskróś liryczna, piękna forma tego „wywodu" wymagałaby właściwie przytoczenia całego wiersza — sięgnijcie do tomu sami. Warto. Tu chciałbym jedynie podkreślić dwa momenty ważne dla wyjaśnienia ewolucji, jaką przeszła poezja Ważyka. Mianowicie zdaje on sobie sprawę, że z pogromu poetyckiej konwencji ocalały pewne zasoby, nie konwencji zapewne, ale dobrej tradycji, do których można czy trzeba nawiązać; a nadto, że choć kres poszukiwań nowej treści oraz nowego dla niej wyrazu jeszcze nie nadszedł i następcom niejedno pozostało do zrobienia, to jednak czas jego buntu już minął, a obecnym zadaniem jest ściśle twórcze eksploatowanie własnych zdobyczy.

V

Charakter powyższego utworu daje nam okazję do zajęcia się z kolei formalną stroną twórczości Ważyka. By nie zaciemniać ogólnego obrazu treści, rozmyślnie pominąłem w poprzednich uwagach szereg kwestii formalnych, mimo że należałoby właściwie te rzeczy omawiać łącznie. Z konieczności też ograniczę się tu do spostrzeżeń bardziej ogólnych, do tych zwłaszcza, które unaocznić mogą rozwój języka poety. Bo stosowane przez niego zasady budowy wiersza pozostają zasadniczo niezmienione — od najwcześniejszych wierszy po ostatnie.

Na 68 utworów tomu każdy ma mniej lub więcej regularną strofikę, rytm oparty dużo częściej na odpowiednim doborze wyrazów niż na równej ilości zgłosek i swobodnie na ogół stosowane rymy, asonanse, konsonanse itp. Te ostatnie stanowią w ogóle silną stronę techniki poetyckiej Ważyka. Są one na pozór bardzo pospolite, nie ma tam żadnego igrania, żadnej ekwilibrystyki, nie rzadko spotykamy zgodność zakończeń gramatycznych.

Kunszt poety objawia się bowiem w czym innym. Rymy czy asonanse spełniają w jego wierszach swoje strukturalne, melodyczne i retoryczne zadania, ale poza tym nie angażują naszej uwagi. „Nie otłukują ucha, przebiegają przez nie" (T. Peiper). Ważyk nie każe nam się swoim rymem delektować, ale wyjątkowo też pozostawia jakieś ślady wysiłków czy zmian podjętych dla zrymowania. Stoi to niewątpliwie w związku z trafnością metafor, porównań i epitetów, ze zręcznością szyku — tylko w jakim związku? Sądzę, że w przyczynowym i to takim, że „dobry rym toruje tu drogę mocnej treści" (L. Podhorski-Okołów), choć u Ważyka „dobry" nie znaczy nigdy „osobliwy". Ważyk wie, że ma talent rymotwórczy, z rymu nie rezygnuje i pozwala mu się prowadzić (ale nie tyranizować) z ogromną dla wiersza korzyścią. Bo z drugiej strony przyznać należy, że naturalność, z jaką w jego poezji rym się pojawia, wynika także z pewnej normalnej u współczesnego poety nonszalancji w stosunku do tego środka, który może, lecz nie musi być stosowany.

Choć zatem owa, powiedziałbym, graficzna strona poezji Ważyka pozostała w ciągu dwudziestu czterech lat prawie taka sama, to jednak materiał słowny i jego organizacja uległy w tym czasie poważnym

przemianom. Ważyk, zaczynając pisać jako przedstawiciel tzw. awangardy, wnosił wprawdzie do swych wierszy świeży i bystry pogląd na zewnętrzną rzeczywistość, trochę bezwzględności w indywidualistycznym ujęciu tematu, sporo (jak sam to w posłowiu nazywa) buntu i przekory literackiej — ale jednak tkwił jeszcze w tradycyjnym kręgu wyobrażeń o tym, co powinno być przedmiotem lirycznego wzruszenia i z jakiego słownika tu czerpać należy i jak obficie.

Dlatego to wszystkie bez mała utwory *Semaforów* oraz *Oczu i ust* cechują zarówno zestawienia słowne śmiałe, ambitne, choć nie zawsze oczywiście udałe, jak i zwroty dość konwencjonalne. W jednym np. wierszu *(Ślub Krzysztofa z Oczu i ust)* obok metafory takiej jak „śpiewała oczu atropina" mamy „kościół serca", obok porównania „jak losem dzielił się z nimi tytoniem" — porównanie „późne lokale płonęły jak zbytku chłodne pochodnie", obok epitetu „karbidowy smród" — „kask miedzianych włosów", obok skojarzenia „siła aniołów walczących na strychu wśród bielizny" dość zabawną reminiscencję „Noe pijany".

W dalszej jednak nowej treści pozbywa się Ważyk coraz łatwiej tych dobrodziejstw poetyckiego inwentarza, nie ustając zarazem w samodzielnych poszukiwaniach nowej „komunikatywności". Obszerniejszych elips nie wprowadza zupełnie. Znikają zwolna obliczone na zaszokowanie dowolności stylistyczne. Miejsce czysto eksperymentalnych metafor i nieopanowanych, mało czytelnych asocjacji — niezbyt wprawdzie częstych, zajmują figury pełne ekspresji i pobudzające wyobraźnię, obrazy przemyślane i związane ściśle z treścią, którą pogłębiają lub nasycają emocją. Słownik staje się coraz oszczędniejszy i prostszy, wolny zarówno od nieliterackich jak od nazbyt literackich określeń. Dobór wyrazów jest bardziej staranny, słowa nie tylko znaczą, ale i b r z m i ą, przy czym szyk poszczególnych linii wierszowych uniezależnia się już zupełnie od rymu, zdania nabierają potoczystości. Osiąga wreszcie poeta daleko idącą powściągliwość w przydawaniu epitetów, spójniki i partykuły stosując wszakże bez widocznych ograniczeń.

W związku z tymi stopniowymi zdobyczami w zakresie formy już szereg wierszy z drugiego cyklu zbliża się swymi walorami estetycznymi do utworów wojennych i powojennych, późniejszych o lat piętnaście. Ale pełny, wyżej naszkicowany obraz realizują dopiero te ostatnie. Nadto zaś uderza w nich nadzwyczajna, wręcz klasyczna jasność poetyckich sformułowań. Jasność, która nie jest przecież gadatliwym „klarowaniem" według tradycyjnych recept.

Skąd więc pochodzi? Myślę, że źródło jej leży po prostu w w o l i poety, który chciał być jasny, bo wiele i ważnych rzeczy miał do powiedzenia, a zarazem był na tyle świadomym swego dorobku artystą, że zaprzepaścić go nie mógł. Nie tak dawno pisał Czesław Miłosz *(Odrodzenie* nr. 7, 1947): „Weźmy jakiś gładko rymowany wiersz poety, który przeszedł przez szkołę awangardy i porównajmy go z dziełem poety, który takiej szkoły nie miał. Tam — kondensacja, zwięzłość, ład. Tu — muzyczność podejrzanego gatunku, wdzięczek i nic więcej". Truizm, zapewne, ale... przypomnieć nie zawadzi.

Jasność, zwięzłość i ład — oto co cechuje drugi okres twórczości Ważyka. W tych prostych wierszach nie pozostało nic z poprzednich powikłań i fermentacji formy. Tym niemniej, mimo rymów, regularnych miar, retorycznych „chwytów" (18-krotna epanafora w wierszu *Dzieje*), mimo całej pozornej zależności od tradycyjnej poetyki, ostatnie wiersze Ważyka mają już tak zorganizowany i indywidualny język, tak intensywny, wewnętrzny żar prawdziwego liryzmu, że stanowią drugi — ten w zakresie formy — słup graniczny na drodze nowoczesnego poety. Jako jeszcze jeden komentarz pragnę tu przytoczyć jego własne wyznanie:

Ja także niegdyś żonglowałem
w poszukiwaniu dyscypliny,
traciłem lata, słowa, serce —
więc żal mój kocha się w żonglerce,
w zręczności dziecka i dziewczyny,
w opanowaniu doskonałem.
(Poemat sprzężony

Jakaż więc konkluzja? Można stwierdzić krótko i spokojnie: Ważyk jest społecznie bardzo wartościowym a artystycznie doskonałym poetą polskim.

Stanisław Juliusz Kołodziejczyk

LIRYKA BRONIEWSKIEGO

WŁADYSŁAW BRONIEWSKI: *Bagnet na roń*. Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza", Warszawa, 1947; str. 46 i 2 nl. *Drzewo rozpalające*. Spółdzielnia wydawnicza „Książka", Kraków, 1946; str. 89 i 1 nl.

TRZY POKOLENIA

Pojęcie „pokolenia" jako grupy twórców-rówieśników wychowanych w tym samym kręgu społeczno-kulturalnym stanowiło już przed wojną światową cenny wskaźnik w klasyfikacji i charakterystyce przejawów życia literackiego. Tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej Kazimierz Wyka w *Przeglądzie Socjologicznym* (1939, Nr 1—2, *Rozwój problemu pokolenia*) ukazał genealogię tego zagadnienia, jego próby rozwiązania sięgające głęboko w wiek XIX i dzisiaj coraz bardziej aktualne.

Ludwik Fryde, jeden z najzdolniejszych krytyków młodego pokolenia, który padł ofiarą wojny, dzieli twórców współczesnych na trzy grupy *(Pion, nr. 45, 1938)*: pierwsza reprezentuje jeszcze ducha „Młodej Polski", dla której przeżyciem generacyjnym, kształtującym postawę twórczą, był rok 1905, domagający się przezwyciężenia subiektywizmu i porozumienia z rzeczywistością społeczną"; drugie pokolenie, zdobywcze i ufające życiu, wzrastało w dobie przełomu wojennego i wyraziło najpełniej swoją postawę w pierwszym dziesięcioleciu niepodległości; trzecia wreszcie grupa, to ci najmłodsi, na pozór szczęśliwi, nie pamiętający czasów niewoli, których twórczość jednak cechuje protest przeciw rzeczywistości, patetyczne wizjonerstwo, uczuciowy bezład. Przeżyciem generacyjnym był dla nich europejski kryzys gospodarczy i — dodajemy dzisiaj — jałowa pustka sanacyjnego reżimu, co spowodowało załamanie wewnętrzne, prowadzące do katastrofizmu. Momentem decydującym, w którym załamania te zaczęły się wyraźnie objawiać, były według zgodnego zdania krytyków sprzed wojny — lata 1932-33.

Wówczas to właśnie ukazał się tom wierszy pt. *Troska i pieśń*.

Twórczość Władysława Broniewskiego nie zamyka się ściśle w ramach żadnego z trzech wymienionych powyżej pokoleń. Poezja jego wywodzi się niewątpliwie ze „Skamandra", lecz poeta, młodszy od czołowych przedstawicieli tej grupy, nie przechodzi przez charakterystyczną dla nich fazę „zachłyśnięcia się życiem" i zatracenia hierarchii wartości; z drugiej strony nieco starszy od pokolenia, któremu wobec paradoksów struktury gospodarczej i załamania państwowotwórczego mitu pozostawała jedynie ucieczka w „tragiczność" lub „drwinę" — zdołał uniknąć katastrofizmu.

To niewielkie a jednak zasadnicze przesunięcie w czasie występuje wyraźnie choćby w zestawieniu *Troski i pieśni* z *Oknem bez krat* Słonimskiego, którego niejednokrotnie porównywano z Broniewskim jako jedynego skamandrytę reagującego silnie na sprawy polityczne i społeczne. Zbiór poezji Słonimskiego, wydany niemal równocześnie, wywodzi się z ducha tych samych tragicznych czasów, zamyka w sobie ten sam protest przeciw „Europie kryzysu i blagi, bezrobocia i dyktatury". A jednak jest to już dla autora *Wieku klęski* jedno z dalszych ogniw ewolucji duchowej; jest tu głęboko ludzkie przerażenie grozą idących czasów — i przeczucie rezygnacji. Tymczasem *Troska i pieśń* — to pełen dynamizmu start, nasycony pragnieniem światoburczej walki.

Broniewski rozpoczynał tę walkę o nowy układ świata w momencie, gdy inni składali broń. Nie znaczy to jednak, że uniknął pewnej znamiennej duchowej i artystycznej ewolucji, która stała się udziałem uczestników „tragicznej wolności" i kataklizmu wojennego.

SŁOWA UZBROJONE

Jules Romains napisał kiedyś (w przedmowie do poematu *Biały człowiek*), że odnowicielskie prądy poetyckie, te, które prowokowały największe oburzenie obrońców twórczości tradycyjnej, polegały na zagarnięciu obszarów należących dotąd do prozy, że były one „zuchwałym i gwałtownym położeniem ręki na stosach prozy, na jej bagażu, uważanym dotąd za prostacki". Spór o prozaizmy i poezję czystą powtarzał się niejednokrotnie w historii: zarzucano je Baudelaire'owi, Wiktorowi Hugo, Mickiewiczowi i skamandrytom, którzy dokonali gwałtownego skoku w kierunku zbliżenia poezji do prozy. Broniewski, a także grupy poetyckie związane z „Kwadrygą" i „Nową Kwadrygą" uczynili krok dalej — wprowadzili do poezji czynnik polityczno-społeczny, co było reakcją na witalistyczny naturalizm skamandrytów. Broniewski wkroczył odważ-

nie i bezkompromisowo na teren tematyki, która dotąd była jak gdyby zastrzeżona dla prozy i to prozy publicystycznej.

Nie jest rzeczą dziwną, że Broniewski znalazł pokrewne nuty w twórczości Majakowskiego, o czym świadczy choćby przekład zamieszczonego w *Kuźnicy* (nr 23) wiersza *Na cały głos*. Obaj należą do tej samej rodziny twórców-agitatorów, którzy na swej wiecowej trybunie nie zapominają o tym, że broń, którą walczą, jest jednak bronią prawdziwej poezji. Twórczość każdego z nich jest wołaniem „na cały głos" o te same ludzkie, palące i konkretne sprawy i niejednokrotnie wiersz Majakowskiego zdaje się wkraczać w urwaną myśl Broniewskiego, jak gdyby był jego przedłużeniem:

Mało nas,
a odnajdujemy się w tłumie,
złączeni krokiem żelaznym,
złączeni pieśnią żelazną —
my,
podpalacze serc,
dynamitardzi sumień,
recydywiści marzenia,
gniewu i entuzjazmu.
(Broniewski: Do przyjaciół poetów)

My
otwieraliśmy
dzieł Marksa każdy tom,
jak w domu własnym
okiennice rano
ale i bez czytania
było nam wiadomo
dokąd należy iść
i z kim do walki stanąć.
(Majakowski: Na cały głos).

Mimo wspólnego podłoża ideologicznego jest jednak zasadnicza różnica w postawie obu poetów: Majakowski zatwierdza to, co istnieje, stoi po stronie kształtującej się na jego oczach rzeczywistości, wołanie „na cały głos" jest u niego radosną afirmacją, bowiem

i życie
jest dobre
i żyć
jest dobrze
a w naszej kolebce
bojowej, krzepkiej
jeszcze najlepiej
(Poemat *Dobrze*)

zaś w twórczości Broniewskiego dominuje ton namiętnej negacji:

Temu światu ja się nie poddam,
temu światu ja krzyknę: nie!

Twórczość Broniewskiego wyrosła z gł bokiej troski o sprawiedliwość społeczn troski, która przyoblekła się w pieśń. N jest to pieśń, której można wysłuch w skupionej kontemplacji nad złem świ ta, lecz poetycki manifest, którego cele jest poruszyć sumienia, być pobudką rewolucyjnego czynu. Broniewski pragn poprzez wzruszenia estetyczne przygot wać grunt do realnej walki o nowy ukła świata. Słowo jest u Broniewskiego śro kiem zmierzającym prosto do celu, musi wi być mocne, twarde i dobrze uzbrojone, ja żołnierz. Do owych „uzbrojonych słów autor wraca niejednokrotnie. I znów p dobnie jak u Majakowskiego, który naz wa swe poematy „zwycięskimi bateriar dział" i „lufami nastawionymi celnie wiersze dla Broniewskiego to „broń szyb kostrzelna" lub „lonty dynamitowe". Po ta to „ogniomistrz słów" wysyłający twory swe do boju:

W blasku dni, które idą
nasze słowa staną jak wojsko,
trzeba je dziś uzbroić
by się prawem stały i siłą
ponad ziemią, Europą i Polską —

Broniewski w swych wierszach ukazu obrazy ponurej rzeczywistości. Przedst wia robotników fabrycznych, wypełniają cych czarną pracę bez jutra, bojowników o wolność, dokonujących swych dni w wi zieniach, piętnuje „kłamstwo wolnoś i prawa", niesprawiedliwe sądy, konfisko wanie pism, oskarża z bezwzględności której ostrze przedziera się do świadomo ści ogółu mimo nożyc sanacyjnej cenzury Najbardziej charakterystyczne dla twó czości Broniewskiego są jednak te momen ty, które brzmią jak pobudka, owe wła śnie „słowa uzbrojone", zwięzłe i szybki w których niedostrzegalna jest granica mię dzy bezpośrednią dyrektywą a formą lite racką, słowa podane słuchaczom jakby r ostrzu gotowego do walki miecza, hasł zaopatrzone w wykrzykniki, rozkazy do magające się natychmiastowej realizacji:

Do broni, ludu roboczy!
Dzieci, kobiety, starcy!
Krew ulicami broczy!
Krwi jeszcze dziś wystarczy!

(Rok 187

istorio! Jutro od nowa!
walt niech się gwałtem odciska!
Litaj, chmuro gradowa!
ogosławię piorun, co błyska!
(Prawodawcom)

RYTMIE GNIEWU I POGARDY

ż jest kształt formalny tej poezji,
zdaje się leżeć chwilami tak blisko
andowych sloganów i ogranych for-
że graniczy niemal z publicysty-
dzię leży źródło jej siły, przeko-
ącej artystycznie w większości jego
nych wierszy?
da," że poetyckie wyznania nie mogą
ić klucza, mielibyśmy bowiem od-
ź gotową:

rzyjacielu, czemuś nie pojął
ąd krew pieśni i moc jej czerpię?
śli wierszem staję do boju,
ierszem kocham i wierszem cierpię.

niewiele. Miłość i cierpienie są, być
— jeślibyśmy zaczęli szukać genezy
logicznej — źródłem twórczości
o poety, lecz nazwane po imieniu
rszu stają się tylko „literaturą".
nalna strona poezji Broniewskiego
uje się w kręgu wpływów „Skaman-
mimo że w tematyce raczej się tej
przeciwstawia. Broniewski nie był
mógł być nowatorem, gdyż poezja
w założeniu miała być łatwo przy-
na dla najszerszych warstw społecz-
Przy lekturze poezji tzw. trudnej
nik musi przybrać pewną specyfi-
postawę, wprowadzić uwagę w stan
ści, by uzyskać pełnię sugerowanej
autora wizji twórczej. Broniewski
ł drogą utartych środków wyrazu,
sposób jak najprostszy trafić do
mości odbiorców, by jak najmniejsze
pory w pokonywaniu przeszkód na-
ormalnej, stanowiących jakby barierę
iającą bezpośredni wpływ zawar-
reściowej. Sama treść jest uproszczo-
ieco schematyczna, formę zaś chara-
uje potoczność i komunikatywność.
m poezji Broniewskiego kształtowany
k gdyby naturalnym biegiem kolej-
etapów działania, kształtowany jest
tami realizacji rzucanych haseł:

o gniew moja pieśni najgłębiej
serce ziemi się wwierć,
ęgiel dobywa Zagłębie,
agłębie dobywa śmierć.

tych proletariackich wierszach uderza
iowa prostota, jasny i logiczny układ zdań, metafory w formie przejrzystych i plastycznych personifikacji („grożą pięściami rude kominy", „ziemia syta padliną pobojowisk pracy i wojny"), nacisk na czasowniki o silnym napięciu dynamicznym (użyte zwłaszcza w formie czasu teraźniejszego i w trybie rozkazującym). Zespolenie tych czynników nie zdołałoby jednak nadać wierszom Broniewskiego tak przekonywującej siły, gdyby opierały się jedynie na chłodnej retoryce. Dynamizm tej poezji płynie z mocno pulsującej siły witalnej. To, co u skamandrytów było biologicznym, bezkierunkowym pędem, u Broniewskiego zyskuje oparcie w społecznej hierarchii wartości. Lecz źródło jest jedno: elementarny poryw życiowy, niespokojny jak strumień płynącej w żyłach krwi.

Krwią zachłyśnięty śpiewam
krew śpiewam i krwi pożądam,
bo raziło mnie serce gniewem
jak kat elektrycznym prądem.

Ów gniew i pogarda, pragnienie krwi i odwetu przepełniają wiersze Broniewskiego emocjonalizmem, kształtują jego wizję świata w barwach ponurych, w liniach zdeformowanych; w słynnym np. wierszu o paragrafie owe skłębione emocje są jak gdyby tętnem jego poezji, bijącym w sposób przyspieszony i nierówny.

Dążenia reformatorskie poety nie są zracjonalizowane i oparte na konstruktywnej i głęboko przeżytej wizji przyszłego ładu. Jest to raczej uczuciowy ferment, który prze gwałtownie do pierwszej, koniecznej fazy ruchów rewolucyjnych — burzenia tego, co złe.

Owo podłoże emocjonalne wiele nam tłumaczy w twórczości Broniewskiego, która nie jest tak jednolita, jakby się zdawało. Nigdy bowiem nie wiadomo, jakim korytem popłynie nurt irracjonalizmu, jeśli człowiek lub twórca raz zacznie mu ulegać. W jednym momencie słowo jest dynamitem rozsadzającym zmurszały masyw świata, a w innym...

Cisnę cię kiedyś do diabła,
tak zwana Muzo skrzydlata,
bo chce mi się kwaśnych jabłek,
co rosną na końcu świata.

Tak pisze Broniewski w wierszu zatytułowanym *Właściwie...* Sam ten tytuł zaopatrzony w trzy kropki zdradza postawę biegunowo odmienną niż ta, która dyktowała hasła zaopatrzone w wykrzykniki.

SEN O OJCZYŹNIE

Dorobek pisarski Broniewskiego zamyka się jak dotąd w pięciu tomikach zawierających razem sto kilkadziesiąt wierszy. *Troska i pieśń*, *Krzyk ostateczny* i *Komuna paryska* — to wznowienia poezji przedwojennych, zaś *Bagnet na broń* i *Drzewo rozpaczające* — to zbiorki obejmujące wiersze z okresu wojny.

Mówiąc i pisząc o Broniewskim jako o poecie reprezentatywnym dla pewnej ideologii i pewnego typu twórczości mamy na myśli przede wszystkim takie wiersze, jak *Elegia o śmierci Ludwika Waryńskiego*, *Zagłębie Dąbrowskie*, *Łódź*, *Magnitogorsk*, *Komuna paryska* i inne, które wryły się głęboko w świadomość społeczną w ostatnich latach niepodległości. Powyższe uwagi dotyczą jedynie tych wierszy, jako najbardziej charakterystycznych dla poety. Tego rodzaju ograniczenie było rozmyślne, w tych wierszach bowiem postawa twórcza autora wyraziła się w sposób najpełniejszy. Jeśli jednak mówimy o całym dorobku poetyckim Broniewskiego, należy stwierdzić, że już na wstępie jego twórczości poza tym podstawowym nurtem występuje inny, niby nieodłączny cień, potężniejący w miarę lat. We wszystkich tomach można przeprowadzić jakby linię demarkacyjną, która dzieli jego utwory na dwie grupy: w jednej dominuje wiara, pulsujący rytm, prymitywna moc słowa, w drugiej — płynny liryzm i nastrojowość; w jednej walka o prawa zbiorowości, w drugiej egotyczny subiektywizm.

Już w pierwszym tomie wierszy autor przeżywa jakby momenty wahania co do przeznaczenia swej poezji. W wierszu *Łódź* ma ona być kamieniem, który należy podnieść i rzucić w tłum czarnych robotników, zaś w impresjonistycznych *Wierszach o wczesnej wiośnie pisanych późną jesienią* jest tylko ulgą dla poety:

Pod gwiazdami tak trudno nieść
milczenie za ciężkie, za ciężkie,
to dlatego potrzebna pieśń
i łzy obfite niemęskie.

Obok bojowego hasła, które kończy wiersz *14 kwietnia (Na śmierć Majakowskiego)*: „Chwała temu, co padł, my idźmy dalej", zwątpienie przyobleka się w formę literacką:

Może nic w życiu nie będzie?
Jeszcze rok, jeszcze dwa, jeszcze X...
Moich myśli czarne łabędzie
odpływają nad rzekę Styks.

W *Krzyku ostatecznym* obok ws
łych wierszy braterskich o walczącej
panii są inne, leciutkie jak pianka, w
rych autor szafuje nieobowiązująco
słowami, jak „czarna rozpacz", „zap
uczuć", „melancholia". A konkluzj
taka:

Zmądrzało serce po niewczasie,
a wtedy buch! w irracjonalizm!

Nie można czynić autorowi zarzutu
że poziom jego wierszy jest niejednok
bardzo nierówny — jest to udziałem
szości zbiorków poetyckich. Rozbi
treściowe i formalne są jednak u Bro
skiego bardziej istotne: podskórny
i skłonność do rozprzężenia spoistej
strukcji wiersza były od początku ist
czynnikiem w jego twórczości, co uja
się w pełni dopiero w jego wierszach
nych na emigracji.

Broniewski powitał wybuch wojn
budką *Bagnet na broń*. Piękny wiers
tym tytułem jest niewątpliwie pu
zwrotnym w jego twórczości. Pora
społeczne przycichną, gdyż

są w ojczyźnie rachunki krzywd
obca dłoń ich też nie przekreśli
ale krwi nie odmówi nikt —

ta wspólna danina krwi będzie pom
który połączy wrogie obozy walczą
wspólnej walce o wolność.

Odtąd moment patriotyczny przeni
wskroś poezję Broniewskiego, za
w szlachetny patos to, co było pragni
odwetu, w łzawą nostalgię — uczuci
gardy i buntu. Następuje w wierszach
niewskiego zmiana tonu: poezja jego
się ściszona, kontemplacyjna; podobn
Mickiewicz natęża ucho ciekawie, by
szeć głos z ojczyzny.

Potrzeba mi wielkiej ciszy
wśród gór i niebios ogromu
żebym raz jeszcze usłyszał
głos z domu —

(Nad rzekami Bab

I znowu znamienne będzie porów
ze Słonimskim, którego *Wiek klęsk*
dził się z nostalgii, z tej wysublimo
tęsknoty, która wraca jak myśl pr
dowcza ku oddalonym, bliskim sercu
mieniom i przesłania je mgiełką idea
Można tutaj odnaleźć te same motywy
re występowały i w poezji emigra
sprzed wieku — akcenty mesjanist

dy i romanse), humor wisielczy i gry depresję. Wiersze Broniewskiego da są jednak od pozycji z *Wieku klęski,* e raczej podobne do młodzieńczych y Słonimskiego z podróży — ta sama h lekkomyślność powierzchownego ob tora, to samo nagromadzenie barba bw, ten sam rytm pieśniarski, kołysza Brak im głęboko ludzkiego smutku ej godności rezygnacji; są one często zbyt nieobowiązujące w treści i w for jot takie:

W mieście białutkim
nącym się w górę
piszę ze smutkiem
iryczną bzdurę..... i t. d.

m *Bagnet na broń* zawiera kilka pięk i mocnych wierszy, które odegrały swą zytną rolę w okresie okupacji. I dziś można ich czytać bez wzruszenia: *Syn itego narodu, Co mi tam troski, Żołnierz i* i inne. Hasła walki, które autor głosi mają już jednak zupełnie inny wy k niż poprzednie wiersze społeczne. nota patriotyczna przepełnia je wznio idealizmem — nie jest to już walka alne życie, lecz sen, sen o ojczyźnie, spływa łatwo i lekko w łzawą za , w płyciutkie nastroje.

ększość wierszy Broniewskiego zawar w tomie *Drzewo rozpaczające* ma char impresjonistyczny; jest tutaj wzmo odczucie zmysłowego uroku świata. ne pagórki, białe kamienie, wędrujące iebie obłoki i przede wszystkim zieleń, zieleni, do której Broniewski ciągle aca, jak Tuwim w swych wcześniej wierszach — wszystko to wpleciony rymy łatwe i lekkie, przemawia nym wdziękiem, nastrojem spleenu, dry, lub przeciwnie, wyraża zgodę ycie. Dzieje się to w rytmie kołyszą cym, tak często zbliżonym do urzekającej na moment swym urokiem rewiowej piosenki.

Na tym tle nie zawsze najszlachetniejszą nutą brzmi wizja zmartwychwstałej Polski i nazwy naszych miast i rzek rymowane z angielskimi słowami, choć i tutaj są wiersze przedziwnie czyste w rysunku.

Wiersze bojowe jak *Monte Cassino* należą tu do rzadkości — dynamiczne napięcie uczuciowe rozpłynęło się w marzeniach i tęsknocie, w jakimś łagodnym, bez szarpiącego uczucia walki i klęski, usunięciu się poza nawias życia. Nie jest to trudna i bolesna rezygnacja, jak u Słonimskiego, lecz spokojne poddanie się fali, która wyniosła twórczość poety na daleki brzeg.

Czy możliwy jest powrót z tego brzegu na pozycje walki lub choćby twórczej afirmacji realnego życia? Czy tak łatwo wrócić poecie, który tak oto przedstawia sobie szczęście?

Niechaj mi będzie życie
oceanicznym dnem,
gdzie pływają straszydła morskie
o włosach z wodorostów
— zielone! zielone niesamowicie! —
i gdzie wszystko jest snem.

(Szczęście)

A gdyby nawet nastąpił powrót postawy dynamicznej, czy sprostają jej słowa nawykłe wiązać się w leciutkie czterowiersze pod wpływem pierwszego drgnienia miłości lub tęsknoty?

Ale to już sprawa wykraczająca poza analizę wierszy Broniewskiego i zawierająca się w pytaniu: czy pokolenie twórców doby niepodległości i okupacji zdoła raz jeszcze uzbroić słowo poetyckie tak, by zdołało ono wyrazić następną, w ich oczach kształtującą się epokę?

Pytanie pozostawiam otwarte.

Krystyna Kuliczkowska

KSIĄŻKI O SZYMANOWSKIM

ROSŁAW IWASZKIEWICZ: *Spotka Szymanowskim.* Polskie Wydawnictwo rczne, Kraków, 1947; str. 148 i 4 nl.
RZY MIECZYSŁAW RYTARD: *mnienia o Karolu Szymanowskim.* ie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, str. 69 i 3 nl.

I

cznę od — cudzej zresztą — złośli . Otóż w związku z cyklem artyku łów i publikacji ogłoszonych w 10-lecie śmierci Szymanowskiego zetknąłem się z takim zdaniem o autorach owych artykułów i publikacji: „Powinni to wszystko tytułować tak: JA i Szymanowski". Chodziło o wyraźną obecność narratorów w opowiadaniach i wspomnieniach o Szymanowskim — a raczej o rzekomo z b y t wyraźną obecność. Oto przyczyna, dla której wygłoszono zdanie tak złośliwe.

Można je zacytować również w związku

z książkami Iwaszkiewicza i Rytarda. Zacytować niekoniecznie w intencji złośliwej.

Zacznę od *Spotkań z Szymanowskim* Iwaszkiewicza, by od razu dodać: bardzo dobrze się stało, że zacytowany tu a mierny dowcip można przypomnieć w związku z tą książką. A to dlatego, ponieważ:

Spotkania są pierwszą pozycją z cyklu nazwanego *Materiały do biografii*. Zwalnia to autorów od obowiązków brązowniczych, od panegiryzmu, od naukowości w obu sensach: dodatnim i ujemnym. W efekcie kojarzą się w *Materiałach* gatunki tak różne jak pamiętnik, *vie romancée, nawet po* trosze powieść, której fabularną pointą jest śmierć kompozytora. W *Spotkaniach* czuje się literaturę — jeśli chodzi o rzemiosło: słowo jest jasne i trafne, składnia typowo iwaszkiewiczowska, rytm prozy bardzo piękny, nie ma śladu nudy czy obojętności. Czuje się literaturę pierwszego rzędu.

Teraz zaś przypomnę sprawę owego wyśmianego „ja". Tak bardzo dobrze się stało, że Iwaszkiewicz pisze o s w o i c h spotkaniach z Szymanowskim. Przede wszystkim z tego powodu: ów pamiętnikarski smak książki sprawia, iż pierwsza postać *Spotkań*, Szymanowski, staje się osobistym znajomym czytelnika. To ważne. Wydaje mi się bowiem, że kontakt z postacią abstrakcyjną (z bohaterem powieści, biografii itp.) ma z reguły charakter wydarzenia abstrakcyjnego. Innymi słowy: Chopin Hoesicka jest fikcyjny i obcy, zaś Chopin Liszta, mimo całej minoderii literackiej, jest żywy i bliski.

Podczas lektury *Spotkań* czytelnik włącza się w owo „ja" autora, bierze w nim udział. Owo „ja" posiada bowiem bardzo humanistyczny i pełen swobody wygląd — wyklucza pozory brązu, koturnu, mętnej historyczności. Z drugiej strony stwarza sugestie bardzo osobiste, ułatwia czytelnikowi kontakty. W miarę lektury — powtarzam tu nie tylko swoje własne wrażenie— powstaje coś w rodzaju osobistej znajomości czytelnika z Szymanowskim. Sprawia to obecność oczu Iwaszkiewicza.

Wydaje mi się, że jest to jedna z głównych zalet *Spotkań*. Ich z gruntu ludzki, niezakłamany, niewyfioczony sens. Prawdziwa k s i ą ż k a o p r z y j a c i e l u. Pójdę dalej: jest to książka nakłaniająca czytelnika do przyjaźni z Szymanowskim. Zawiera się w tym nie tylko zaleta, lecz i ogromna ważność *Spotkań* w sensie społecznym.

Bądźmy bowiem szczerzy — historycznie, kulturowo itp. itp. Szymanowski jest własnością Polski. Natomiast nie jest własnością jej społeczeństwa. Przyczyna tego nie tylko w analfabetyzmie muzycznym społeczeństwa, lecz także w anemiczn ten temat propagandzie — więcej: tywnej kontrpropagandzie, która dzisiaj się odzywa (choć nie tak g jak za „najlepszych" czasów p. Ryt jednak, jednak...).

Książka Iwaszkiewicza znaczy tu wiele. Jej humanistyczny, ludzki powinna poznać maksymalna ilość ników. Fabularna i psychologiczna *Spotkań* będzie właśnie uczyć, „naw i poprawiać tych, którzy nie wiedz Szymanowski powinien stać się własn przedmiotem ich przyjaźni i zrozum Jeżeli bowiem kontakt z dziełem sztu jeszcze próbą zbyt ciężką na niewyk cone gusty, powinno się stwarzać drogami klimat atrakcyjności, ważniejszy przyjaźni. Właśnie klimat *Spotkań*.

Oczywiście jedno jest pewne: zalety re tu wyliczam, zawdzięcza książk tylko treści czy klimatowi, lecz w w mierze literackim formalnym warto Pozornie rozgrywa się w niej ws podług „prawa ciężkości", pozornie d jej obiektywne fakty, odnotowane praw pamiętnika. Czyli — szacune chronologii plus iwaszkiewiczowskie miosło; czy to już cała recepta?

Jednak nie. Książka jest napisana pisarza co się zowie. Przez czło który nie zna obiektywnej chron faktów, lecz ich konstrukcję. Nie anegdoty samotnej, widoczku, który „grał" z całością kompozycji — ws jest ważne. Zarówno dla rozwoju ły" — jak dla najpełniejszego zobra nia postaci Szymanowskiego. Wreszc dla wygrania klimatu owej przyjaźni ra dyktuje całe *Spotkania*.

Recenzent *Gazety Ludowej* p. F. sał o *Spotkaniach* tytułując z właś sobie wdziękiem recenzję tak: „ o muzyku". Trudno. F. C. jest cznym krótkowidzem — nie dojrza *Spotkania* to książka p i s a r z a o p o z y t o r z e. Chodzi jednak o co i F. C. poskarżył się — nie bez satysfak że *Spotkania* mówią o Szymanowskim wieku. Brak natomiast relacji i prawd muzyce.

Istotnie — w *Spotkaniach* brak sz analitycznych, rozbiorów formalnych dzieł Szymanowskiego z tej prostej czyny, że podobne braki dyktuje... zd rozsądek. Książka Iwaszkiewicza m i jest książką o Szymanowskim-człow Ale czuję się w obowiązku podk

albo F. C. w ogóle nie zorientował się gatunku tej książki, albo raz jeszcze dał ziadectwo swemu świadomemu daltonizowi w krytyce. Ponieważ *Spotkania* mówią o muzyce o tyle tylko, o ile sztuka ogóle mieści się w tzw. codziennym życiu artystycznym. Podają klucze, genezy zemian i pomysłów, a przez to wyraźnie kicują drogę od młodopolszczyzny do *arnasiów.*

Rzecz prosta, inaczej wygląda kalendarz cia „zewnętrznego" — inaczej kalendarz órczy. Jednak istnieją punkty styczne co ok. *Spotkania* dają im wyraźne świaectwo.

Jeśli zaś chodzi o człowieka, postać Szymanowskiego jest w tej książce tak wyraźna, kby była postacią powieściową. Świadoie używam tego określenia. Cały pamiętnirski, humanistyczny i przyjazny sens iążki niewiele by się przydał, gdyby nie ów ement powieściowy — postać człowieka ełna, z prawdziwego zdarzenia, opowieziana (w każdym razie dla czytelnika) biektywnie. Obiektywizm tego przedstaienia zasługuje na szczególną uwagę. zymanowski widziany oczyma Iwaszkiewicza nie jest podręcznym zbiorem cnót — e jest też wybrązowiony i ustawiony na otarnie. Pisze przyjaciel o przyjacielu, ięc z pełną tolerancją. Bez żadnych patow, tak jak bez żadnych złośliwości. Toteż iadomo nie tylko o wielkości, czarze mądrości Szymanowskiego, lecz także tym lub owym jego grzeszku czy śmieszstce. I za to również należą się Iwaszewiczowi dzięki. Bowiem po jego książce zymanowski nie wejdzie do naszej pamięci k wynaturzony, jak okuci w nienaturalny ąz nasi wielcy poeci — lub jak postać gabinetu figur woskowych: Chopin oesicka.

Jedną tylko można mieć pretensję do waszkiewicza. Otóż *Spotkania* wiele mówią licznych przyjaciołach Szymanowskiego, prawie nic o wrogach, na brak których n wielki człowiek również nie mógł się karżać. No tak — dziesięciolecie śmierci e musi być okazją do prania brudów. Ale drugiej strony — i to jest ważniejsze — odzi o ścisłość historyczną, tym bardziej, tu historia się powtarza: małym kliczkom kapliczkom wielkość śmierdzi zawsze, jak ątskim śmierdziała wielkość Chopina. ważam, że takie fakty i takich ludzi należy wytykać palcem — Rellstaby, Kątscy, ytle, Niewiadomscy — to już symbole nie nazwiska.

Wydaje mi się także, że historia doświadczeń złych uczy więcej niż historia dobrych. Z chwilą, gdy Polska wygra wojnę z obskurantyzmem, głupotą i ciemnotą, będzie można sobie pozwolić na luksus taktu i dyskrecji — na razie nie. Szkoda, że Iwaszkiewicz zachował się taktownie.

Jest to zresztą jedyna pretensja. W sumie bowiem da się śmiało powiedzieć, że *Spotkania z Szymanowskim* są doskonałą książką, że w bardzo dodatnim sensie przekraczają ramy działu *Materiały do biografii. Polskie Wydawnictwo muzyczne,* które je wydało, może zanotować na koncie swych aktywów jeszcze jedną pozycję pierwszej jakości.

II

We *Wspomnieniach o Karolu Szymanowskim* Jerzego Mieczysława Rytarda jest — o ile można tak powiedzieć — mniej „mięsa", a więcej anegdoty. Mniej ostrożności w selekcji i charakterystyce faktów — niektóre, choć na pewno autentyczne, tracą swój autentyzm przez nadawanie im „literackiego" przystroju — pomiędzy fakty ważne wkrada się fakcik o bardzo błahym ciężarze gatunkowym, niemal ploteczka, i tak dalej. Słowem — szwankuje kompozycja. Toteż całość sprawia wrażenie niezbyt przejrzystego rysunku, z którego dopiero trzeba wyłuskiwać sprawy ważne i trafne.

Nie ulega mimo to wątpliwości, że tych spraw ważnych i trafnych jest dosyć, by wydanie *Wspomnień* miało swój sens. Chodzi mianowicie o genealogię *Harnasi.*

Jerzy Mieczysław Rytard i jego żona, Helena z Rojów, stali się bowiem dla Szymanowskiego przewodnikami po góralszczyźnie — oni to głównie ułatwiali mu poznawanie muzyki, która sprowokowała go później do napisania baletu — więcej: Rytardowie byli właściwie scenarzystami *Harnasi.* Oto główna fabuła *Wspomnień,* które są niewątpliwie ważnym przyczynkiem do biografii Szymanowskiego: rozwój, następstwo faktów, z których wyniknął w jego twórczości balet tatrzański.

Trzeba poza tym przyznać, że *Wspomnienia* zawierają także pewne szkice ważne dla studiów nad osobistym życiem Szymanowskiego, nad jego psychiką, charakterem itp. Poruszają również sprawy uboczne, typowe anegdoty, lecz przez postacie działające, jak i przez przebieg zdarzeń, niemal sensacyjne — *exemplum*: sprawy pomiędzy Szymanowskim a Witkacym.

Toteż sumując — mimo zarzutów — trzeba stwierdzić, że i *Wspomnienia* są książką godną wydania i — niewątpliwie — czytania.

Jerzy Broszkiewicz

N O T

O WIELKĄ LITERATURĘ DLA MAŁYCH

O WŁAŚCIWĄ POZYCJĘ

„Książka dla dziecka winna być dziełem sztuki na równi z innymi dziełami literatury pięknej“ [1]) — tak brzmi pierwsza z uchwał powziętych na I. ogólnopolskim zjeździe poświęconym literaturze dla dzieci, który odbył się w dniach od 1 do 4 czerwca br.

Słowa te wydają się już dzisiaj truizmem, nie znaczy to jednak, by przeniknęły one głęboko w świadomość społeczną. Nie można jeszcze w chwili obecnej mówić jako o fakcie dokonanym o równych prawach literatury dziecięcej w stosunku do innych dziedzin twórczości, można je tylko postulować. Autor książki dla dziecka nie jest traktowany na równi z twórcą dla dorosłych ani przez związki zawodowe i organizacje, ani przez sfery literackie i naukowe. Właściciel księgozbioru nie postawi na półce pięknej książki dla dziecka jako dzieła sztuki, jeżeli nie jest to ulubiona książka jego dzieciństwa, ocalona przed „zaczytaniem“ przez sentyment dla wspomnień... Mimo oficjalnych wypowiedzi o innym charakterze, tkwi jednak na dnie opinii społecznej głęboko zakorzenione przekonanie, że jest to niższa, poślednia gałąź twórczości i że pisarze, którzy jej się poświęcają, mają zbyt słabe skrzydła, by wzlecieć na Parnas.

Przekonanie to jest dziedzictwem wieków (w dziedzinie literatury dla dzieci przezwyciężenie tradycyjnych wzorów i utartej opinii dokonuje się bardzo powoli) oraz takiego układu stosunków, które podporządkowały literaturę dla dzieci innym dyscyplinom w sposób tak autorytatywny, a następnie utrwalony wieloletnim nawykiem, że wyzwolenie okazało się szczególnie trudne. Od wieku XVII-go, gdy słowo pisane po raz pierwszy dotarło do dziecka nie tylko w formie lektury wielkich poetów, lecz jako tekst nieco przystosowan do jego pojęć (działo się to we Francji, kt rej należy przyznać w tej dziedzinie pier sześństwo), aż do drugiej połowy wiek XIX-go — literatura dla dzieci, niezb jeszcze godna tego miana, była jedyn cząstką praktyki pedagogicznej, która p dawała treść umoralniającą — niby piguł w cukrze — w formie rzekomo rozrywk wej, jak np. słynny, niezliczoną ilość r zy także i u nas przedrukowywany *M gasin des enfants* Mme Leprince de Bea mont.

W pierwszym stadium istnienia literatu dla dzieci panowały w niej zatem wyłąc nie tendencje dydaktyczne, bez znajomoś psychologii preparowane na użytek młod cianych odbiorców, zaś słowo było jedyn narzędziem, środkiem wiodącym do cel W ten sposób traktował swoją misję pisa ską Jachowicz oraz jego poprzedniczk Hoffmanowa, pozostająca pod silnym wpł wem oschłego utylitaryzmu dziełek franc skich; w drugiej połowie stulecia autorz pod wpływem badań psychologicznych z częli poszukiwać formy odpowiedniejsz dla umysłu dziecka. Forma ta służyła je nak na razie tylko do umiejętnego zam skowania treści umoralniającej. Pierwsz Konopnicka uczyniła krok od dydaktyzm do artyzmu, zrozumiała, że wartość est tyczna utworu jest sama przez się czynn kiem kształcącym, że słowo nie może gr tutaj roli biernego narzędzia ani służyć c zręcznego ukrycia moralnej nauczki, le winno stanowić czynnik autonomiczny, o ganizujący kształt dzieła. Tendencje est tyzujące zaprzęgły jednak literaturę d dzieci w okresie „Młodej Polski“ w inn niewolę, piękno stało się jedynym mier kiem, powstawały arystokratyczne wytw ry, niezdrowe przez swą wybujałą i prz czuloną fantazję, nieczytelne dla dzieci, n liczące się ani z ich psychiką, ani z elemen tarnymi wymogami wychowawczymi.

Literatura dla dzieci długo nie mog

[1]) Uchwały są podane według rzeczywistego przebiegu Zjazdu. Ostateczny tekst rezolucji przedstawia się nieco inaczej.

należć swego oblicza, swej właściwej po-
cycji w dziedzinie zjawisk kulturalno-spo-
ecznych. Zainteresowanie nią przerzucało
ię od pedagogiki do psychologii i od psy-
hologii do literatury i estetyki; nie było
pecjalistów, którzy wywalczyliby jej na-
eżne miejsce, odrębne stanowisko. W do-
ie międzywojennej uczyniono dużo w dzie-
zinie czytelnictwa dzieci, wypuszczono na
ynek wiele pięknych, luksusowych wy-
dawnictw, udoskonalono stronę graficzną,
a poważni literaci uznali ten dział twór-
czości za godny swego pióra (lecz nie je-
mu zawdzięczali swe stanowisko w litera-
turze). Wszystkim tym wysiłkom brak by-
ło jednak koordynacji — i osiągnięcia jed-
nostek czy grup rozpływały się w ogólnym
zaniedbaniu, w chaosie wydawniczym,
w bezplanowości. Książki dla dzieci wyda-
wał kto chciał i jak chciał, bez żadnej kon-
troli pedagogicznej i literackiej, mnożyły
się brukowe wydawnictwa, gdyż autor
i wydawca robili na nich najlepsze inte-
resy; szerokiemu rozpowszechnieniu ulegała
książka zła.

Wiele z tych nałogów odziedziczyliśmy
w dobie powojennej, niektóre bolączki wy-
stępują nawet ostrzej w związku z trud-
nościami obecnego życia; w dobie surowej
walki o nowe oblicze rzeczywistości wszel-
kiego rodzaju dezorganizacja, rozrzutny li-
beralizm wydawniczy są szczególnie spo-
ecznie szkodliwe.

Odbyty w Warszawie z początkiem
czerwca zjazd był pierwszą okazją, która
pozwoliła na zbiorowe rozważenie tych bo-
laczek i to w grupie ludzi różnych zawo-
dów i środowisk: autorów, grafików, wy-
dawców, krytyków, psychologów, pedago-
gów, bibliotekarzy, studentów. Literatura
dla dzieci rozpatrywana była przez uczest-
ników zjazdu od strony artystycznej, psy-
chologicznej i wychowawczo-społecznej,
lecz zarówno referaty, jak głosy w dysku-
sji świadczyły, że twórczość dla dzieci nie
jest już przez nikogo traktowana jako do-
czepka do pedagogiki, psychologii lub lite-
ratury, że zaczyna ona wywalczać sobie
należne jej, odrębne miejsce w dziedzinie
sztuk pięknych.

O sprawach tych nie mówiło się w spo-
sób zasadniczy, a jednak przebieg i wyniki
obrad świadczyły wyraźnie, że istniała
wspólna postawa, którą potwierdzał każdy
głos. Postawa ta polega na zrozumieniu,
że stosowany charakter literatury dla dzie-
ci, opartej na dyscyplinach pobocznych,
pedagogice i psychologii, przesunął się
z dziedziny praktycznej w estetyczną, że
konieczność przystosowania się do psychi-
ki dziecka i pewne skrępowanie związane
z postulatami wychowawczymi stały się
czymś w rodzaju kanonu estetycznego, któ-
rego przestrzeganie nie przeszkadza stanąć
tej gałęzi twórczości na równi z literaturą
piękną.

Owa wspólna postawa, owo zrozumienie
odrębności literatury dla dzieci jest jeszcze
na razie własnością grupy wybranych;
prawdziwe ugruntowanie w opinii społecz-
nej może ono zdobyć jedynie na drodze
stworzenia podstaw naukowych oraz insty-
tucji, które opiekowałyby się tą dziedziną
twórczości. I tutaj warto przytoczyć słowa
prof. St. Szumana, który w przededniu
zjazdu na łamach *Dziennika Literackiego*
(nr 13) poinformował szeroki ogół o naj-
istotniejszych zagadnieniach literatury dla
dzieci:

„Musi z czasem powstać poważna, grun-
towna nauka o literaturze dla dzieci i mło-
dzieży, posługująca się wszystkimi tymi
metodami, jakimi się posługuje solidna nau-
kowa analiza i krytyka literacka. Trzeba,
by z czasem zostały wyodrębnione i jasno
postawione wszystkie zasadnicze zagadnie-
nia tej literatury, zagadnienia treści, tema-
tu, formy, kompozycji, rodzajów literac-
kich itp., wspólne literaturze dla dzieci
i literaturze dla dorosłych, jak też zagad-
nienia specjalne i specyficzne tej literatury,
tworzącej osobny rodzaj piśmiennictwa li-
terackiego. Tylko drogą rzeczowych, ści-
słych badań oraz odkrywczych i krytycz-
nych rozpraw na temat zagadnień litera-
tury dla dzieci będzie można dojść do ja-
snej oceny wartości istniejących i do za-
rysowania perspektywy dalszych możliwo-
ści i zadań tej literatury".

Pierwszym krokiem na drodze realizacji
tych zadań było zwołanie zjazdu war-
szawskiego.

DZIAŁ INFORMACYJNY

Część informacyjna zjazdu obejmowała
przegląd literatury polskiej i obcej, by zo-
rientować nawet mniej uświadomioną pu-
bliczność w jakościowym i ilościowym do-
robku literatury dla dzieci [2]). W informa-
cjach tych ze względów zrozumiałych po-

[2]) Literatura dziecięca w Z. S. R. R. — Helena Bobińska, Literatura dziecięca we Włoszech — Helena Grotowska, Literatura dziecięca w Czechosłowacji — Witold Witkowski, Literatura dziecięca w Anglii i Ameryce — Janina Skarżyńska, Polska literatura dla dzieci w wieku przedszkolnym — dr Maria Arnoldowa, Polska literatura dla dzieci w pierwszych latach szkoły podstawowej — Alina Łasiewicka, Polska literatura dla dzieci w późniejszych latach szkoły podstawowej — Maria Gutry, Polskie czasopisma dla dzieci — Józef Włodarski.

minięto aspekt historyczny, nie było bowiem wskazane przeciążanie obrad balastem erudycji wówczas, gdy chodziło o naświetlenie tematyki współczesnej, uwypuklenie dominujących tendencji i wykreślenie wytycznych na przyszłość. Mimo to jednak brak nawiązania do poprzednich studiów rozwojowych literatury dziecięcej dał się wyczuć jako pewna luka i wszędzie tam, gdzie prelegenci sięgnęli wstecz (np. w referacie o literaturze rosyjskiej, czeskiej i o polskich czasopismach) otrzymaliśmy obraz pełniejszy. Zwłaszcza wskazane było ściślejsze, w formie gruntownej charakterystyki nawiązanie do okresu międzywojennego, gdyż w literaturze dla dzieci (i nie tylko na tym terenie) odziedziczyliśmy po tym okresie szczególnie dużo, o czym świadczą choćby ciągłe wznowienia, zaś dorobek ostatnich lat nie zdradza jeszcze indywidualnego oblicza. Zaniechano tego najprawdopodobniej ze względów technicznych — po prostu tak obszerny program nie dałby się zrealizować w programie zjazdowym i tak już rozciągniętym na przeciąg czterech dni.

Dlatego też jednym z dezyderatów zjazdu było stworzenie odpowiedniego źródła informacji o książkach dla dzieci na łamach czasopism literackich i pedagogicznych (w takiej choćby formie, jak czyni to obecnie czasopismo *Dzieci i wychowawca* pod redakcją I. Skowronkówny), by zarówno ogół rodziców jak i specjaliści byli zawsze zorientowani w bieżącej produkcji wydawniczej. Gdyby postulat ten został spełniony, odpadłaby potrzeba ogólnikowych informacji — i na następnym zjeździe poświęconym literaturze dla dzieci mogłyby je zastąpić rozważania o charakterze specjalnym, na co obecnie nie było miejsca.

Referaty o literaturze obcej wespół z oryginałami książek znajdujących się na wystawie [3]) dały uczestnikom zjazdu pewne pojęcie o dorobku innych krajów. Oczywiście wiadomości z tej dziedziny musiały być z konieczności powierzchowne, gdyż opierały się na przypadkowych pozycjach, które do nas dotarły; nawet i te obserwacje były jednak bardzo pożyteczne ze względów porównawczych. Wśród książek obcych zwracały uwagę szatą zewnętrzną czeskie i włoskie (ostatnie zwłaszcza budziły zdziwienie wobec znanej sytuacji gospodarczej Włoch); większość drukowana na pięknym papierze, ozdobiona artystycznymi ilustracjami, cena w przeliczeniu na naszą walutę rzadko była niższa od 1000 złotych. Także wśród książek angielskich nie było niemal tańszych od 2—3 dolarów.

Książki sowieckie natomiast, wydane raczej skromnie, obliczone są na szerszy zbyt; kolorowe obrazki zdobią tylko książki dla dzieci najmłodszych; duży nacisk natomiast kładzie się na wydawnictwa popularne w formie cyklicznej oraz ciekawie potraktowane książki specjalne, np. Piermiaka *Czym być?* — z dziedziny poradnictwa zawodowego. Wśród książek angielskich rzuca się w oczy chaos wydawniczy: obok pięknych historii o dzieciach i zwierzętach w rodzaju słynnego *Kubusia Puchatka* — liche powieści dla dziewcząt ozdobione cukierkowatymi podobiznami bohaterek oraz bynajmniej nie w najlepszym guście książeczki-gry, na których dzieci mają się uczyć, jak zieloną papierową sałatką karmić królika, a papierowe kurczę wsuwać przemocą w gardło lisa.

Ta niekontrolowana różnorodność produkcji przypomina sytuację na naszym rynku wydawniczym. Nie jest to jedyna analogia. Ogólnym zjawiskiem na terenie literatur obcych jest przewaga wydawnictw dla dzieci młodszych, co jest także i u nas cechą charakterystyczną. Przegląd pozycji obcych nasuwa jedno jeszcze podobieństwo — i to bardzo istotne — mianowicie zwraca uwagę duża liczba wznowień. Wśród książek włoskich jest więc oczywiście *Serce* i *Pinokio* a także *Quo vadis* i prześlicznie ilustrowane *Dary wiatru północnego* Sieroszewskiego. Czesi pomyśleli przede wszystkim o *Robinsonie* — uderzają tu ilustracje niezwykle proste a zarazem przedziwnie sugerujące nastrój bytowania na łonie dzikiej natury. Należy przyznać (niezbyt to dla nas pochlebne), że zarówno Czesi jak Włosi wydają klasyczne pozycje literatury dla dzieci z pietyzmem, niezwykle starannie, jako książkę, która winna stanowić cenną podstawę księgozbioru, zaś my... lepiej już nie wymieniać niektórych marnych, niechlujnych wznowień utworów klasycznych w literaturze dziecięcej.

Byłoby rzeczą wskazaną, by najcelniejsze pozycje literatury obcej zostały przyswojone i udostępnione polskim dzieciom, tak jak stało się to z *Timurem i jego drużyną*. Wymiana kulturalna przyniesie odświeżenie tematyki i da dzieciom możność zapoznania się z życiem i obyczajami innych krajów nie drogą pouczających po-

[3]) Organizatorom zjazdu udało się sprowadzić łącznie 1024 książki, w czym sowieckich 380, amerykańskich 210, angielskich 150, włoskich 170, bułgarskich 71, czechosłowackich 22, szwedzkich 21. Dotkliwie dał się odczuć brak książek francuskich.

gadanek, lecz najprostszą, bezpośrednią i najbardziej wskazaną — poprzez twórczość artystyczną.

Przegląd polskiej literatury dla dzieci, opracowany przez trzy prelegentki, przyniósł szereg danych statystycznych, które potwierdziły zauważalne nawet dla powierzchownego obserwatora dysproporcje. Dla dzieci najmłodszych ukazało się 260 książek, z czego tylko 60 zostało uznane jako „dopuszczalne" do bibliotek dziecięcych. Jest to skutek owej nie ujętej przez nikogo w karby, „ułatwionej" produkcji tych wydawnictw, które przynoszą największy zysk autorom, ilustratorom i wydawcom, a jednocześnie nie wymagają wielkiego wysiłku twórczego. Jednocześnie zaś daje się odczuwać dojmujący brak wydawnictw dla dzieci najstarszych, w wieku od lat 12 do 14-tu. Po wojnie ukazało się w tym dziale tylko 60 pozycji, w tym 45 wznowień.

Podobnie na wznowieniach, nie zawsze zresztą szczęśliwie dobranych, czasem niezbyt fortunnie, przystosowanych do obecnych warunków, opiera się produkja wydawnicza dla dzieci w wieku lat 7—10. Niektóre tematy, domagające się odpowiedniego oświetlenia, leżą odłogiem. Konspiracyjna praca młodzieży znajduje swe odbicie jedynie w niejednokrotnie atakowanej opowieści *Kamienie na szaniec*, brak zupełnie książek z życia wiejskiego. Autorzy nie kierują się zupełnie społeczną potrzebą w doborze tematów, piszą po najmniejszej linii oporu, uciekają od aktualności dlatego, że trudniej się z nią uporać, niż iść drogą konwencjonalnych tematów.

Na tle tych wszystkich niewesołych spostrzeżeń zarysowały się najistotniejsze problemy literatury dla dzieci i wystąpiła potrzeba zasadniczych reform, które by radykalnie przekształciły istniejący stan rzeczy.

FUNDAMENT PSYCHOLOGII I ŻYWY CZYTELNIK

Ósma uchwała zjazdu głosi: „Literatura dla dziecka winna opierać się na znajomości jego psychiki", a jednak wśród referatów nie było ani jednego, który traktowałby o psychologii rozwojowej dziecka i o związanych z nią potrzebach odpowiedniej dla każdego wieku lektury. I słusznie się stało, bowiem w czasie obrad można było zaobserwować następujące zjawisko: oto postulaty psychologiczne, te same, o które uczeni sprzed lat kilkudziesięciu kruszyli kopie, zostały wchłonięte i przyswojone niemal przez wszystkich, którzy zajmują się literaturą dla dzieci.

Charakterystycznym przykładem rozstrzygnięcia na drodze badań psychologicznych spraw, które budziły namiętne spory, jest choćby fantastyka w literaturze dziecięcej. Począwszy od Montaigne'a, który oburzał się, że do dzieci docierają „bajdy Amadysów, Lanslotów i Hugonów z Bordo", poprzez osiemnastowiecznych racjonalistów, aż do pedagogiki pozytywistycznej, która kładła nacisk na wiedzę o przyrodzie i naukę o rzeczach, trwała — słabnąca w okresach romantycznych — kampania przeciw „fantazji nie opartej na żadnym prawdopodobieństwie", jak pisze Dygasiński w swym *Krytycznym katalogu książek dla dzieci i młodzieży* (1884). A jednak psychologiczne prace o kształceniu fantazji, które pojawiły się właśnie w tej dobie, były ową furtką, przez którą dostały się najpierw wszelkiego rodzaju fantazje naukowe w stylu Vernego i przyrodnicze, a później szerzej pojęta fantastyka. Prawo do baśni oparte na badaniach psychologii rozwojowej nie może już ulec obaleniu. Prymitywna baśń fantastyczna w pierwszych latach światopoglądu magicznego, realizm w okresie nasilenia zainteresowań rzeczowych, połączenie realizmu z fantastyką wówczas, gdy dziecko jest na takim poziomie intelektualnym, że zdaje sobie sprawę z fikcji i może ją wchłonąć w formie artystycznej bez szkody dla wiedzy o świecie — oto wskaźniki, które nie powinny ulec zachwianiu, niezależnie od atmosfery czasu.

Prof. St. Baley w swym referacie *(Literatura dla dzieci a etyka)* wyraził co prawda obawę, że realizm obecnej doby może spowodować reakcję przeciwko baśni. Obawy te mogły być spowodowane pewnymi głosami w dyskusji nad poprzednimi referatami, zarzucano bowiem współczesnej literaturze zbytni animizm i wszczepianie fałszywych pojęć o zjawiskach przyrody. Gdyby uznać słuszność tych zarzutów, należałoby usunąć z literatury dla najmłodszych nie tylko owe od wieków atakowane wróżki i karzełki, lecz także antropomorfizowane zwierzęta, stanowiące przecież nieodłączny składnik dziecięcego świata. Doprawdy, na takie ataki szkoda wysiłku. Potrzeby wynikające z rozwoju psychologicznego są silniejsze niż wszelkie teoryjki i przygodne obserwacje.

Podobnie w oparciu o psychologię, a także socjologię, toczyła się dyskusja na temat specjalnych powieści dla dziewcząt. Jedni twierdzili, że warunki pracy konspiracyjnej i wojna wytworzyły naturalne współżycie

między chłopcami i dziewczętami i że dzisiejsze czasy wymagają raczej powieści „koedukacyjnej"; inni akcentowali psychiczną odrębność dziewcząt w pewnym zwłaszcza okresie rozwojowym i domagali się specjalnej lektury, która dopomogłaby im znaleźć odpowiedź na dręczące pytania. Pozostawiając na uboczu rozstrzygnięcie tej kwestii, należy stwierdzić, że można by uniknąć wielu jałowych sporów, gdyby wszyscy ci, którzy zajmują się literaturą dla dzieci, przeszli przez ten pierwszy stopień wtajemniczenia, jakim jest psychologia rozwojowa. Uczestnictwo w zjeździe pokaźnej liczby studentów U. J., którzy do zagadnień estetycznych związanych z literaturą dla dzieci podchodzą właśnie z ładunkiem wiedzy psychologicznej, rokuje jak najlepsze nadzieje, jeśli chodzi o młode pokolenie badaczy.

Sprawą równie ważną jest jednak kontakt z żywym czytelnikiem, kontakt, który wiedzę psychologiczną potwierdza. Znajomość psychologii jako nauki stanowi podbudowę teoretyczną, zaś prawdziwą pomocą dla autorów mógłby być podręcznik psychologii czytelnictwa, czego domagał się prof. Baley. Po linii tych postulatów idzie siódma uchwała zjazdu, która głosi, że „powinna powstać systematyczna krytyka literacka utworów dla dzieci, która opierałaby się nie na subiektywnych przesłankach, lecz na obserwacjach grup dziecięcych i na ich reakcji na lekturę". Moment „podobania się" książki dla dziecka nie może być decydujący, gdyż dziecku bardzo często podobają się książki i rysunki złe, z drugiej jednak strony upodobania dziecka są — jak słusznie podkreśliła w dyskusji dr M. Arnoldowa — bezcennym wskaźnikiem dla autora i bibliotekarza. Jest to warunek konieczny lecz nie dostateczny.

O IDEAŁ WYCHOWAWCZY

Literatura dla dzieci traktowana jedynie jako cząstka praktyki pedagogicznej przestaje być literaturą, lecz oderwana od pedagogiki staje się zjawiskiem zawieszonym w próżni, traci realne podłoże, cel swego istnienia. Książka, którą dajemy dziecku do ręki, winna posiadać wartości kształcące, pojęte najbardziej wszechstronnie: winna harmonizować z tymi zainteresowaniami dziecka, które w danym okresie rozwojowym są dla niego najistotniejsze, dawać wiedzę o życiu, przygotowywać do apercepcji wartości estetycznych i — co bodaj najważniejsze — przygotować do życia społecznego.

Tymczasem sprawy podstaw ideologicznych w literaturze dla dzieci oraz jej szczególnie ważnej roli społecznej w dzisiejszej dobie nie wystąpiły dość jasno w czasie obrad zjazdowych. Prezes Z. N. P. Maj podkreślił w słowie wstępnym, że „czasy przemian o charakterze rewolucyjnym wymagają od autora i wydawcy, a także od pedagoga, psychologa i socjologa, jako tych, którzy współpracują w dziedzinie literatury dla dzieci — dostosowania podstaw ideologicznych i metod do współczesnych tendencji". A jednak zagadnienia te nie zostały później podjęte, z wyjątkiem ożywionej dyskusji na temat „literatury wiejskiej" i paru rzuconych uwag o potrzebie upowszechniania dobrej książki na wsi [4]).

Niełatwa to sprawa sprecyzowanie ideału wychowawczego w dzisiejszej dobie, gdy wszystko jest jeszcze w stadium stawania się i wrastania w świadomość społeczną, gdy w przyspieszonym tempie zmian zastępuje się zbyt często sloganem propagandowym nie przyswojoną jeszcze całkowicie i nie przeżytą treść kulturalną. Należałoby jednak te trudności przezwyciężyć i odpowiedzieć na proste pytania: do czego dążymy? Jakiego człowieka pragniemy wychować? Jaką drogę wybrać, by naprawić w duszach dzieci spustoszenia dokonane przez wojnę?

Te pytania zadały w dyskusji A. Mikucka i M. Kann, a spośród prelegentów sprawę ustosunkowania się literatury do problemów powojennego życia najszerzej rozwinął prof. Baley. Odpowiedź na te pytania przekroczyłaby, być może, ramy zjazdu, bowiem dotyczą one już raczej młodzieży, granicę zaś przedmiotu obrad na zjeździe stanowił 14-ty rok życia. Nie wydaje się jednak, by można te sprawy pominąć w latach wcześniejszych, gdy dziecko najbardziej bezkrytycznie wchłania i przyswaja podany mu materiał; wówczas właśnie trzeba mu dać do ręki broń, która uodporni je na wpływy uznane przez wychowawców za niepożądane. Cele wychowania, choć rzutowane w przyszłość, są uwarunkowane istniejącym stanem rzeczy, świadomością kulturalną epoki. W kręgu tej świadomości kształtuje się ideał człowieka jako wyraz dążeń danej epoki, ideał, którego realizacja wymaga coraz to

[4]) Referat prof. H. Radlińskiej pt. „Społeczne ujęcie roli książki dla dziecka" ukazał drogę społecznych przemian literatury dla dzieci w formie systematycznego przeglądu.

nowego zasobu środków i metod wychowawczych.

Ten ideał należałoby sprecyzować w oparciu o trzecią uchwałę zjazdu: „Literatura dziecięca winna służyć wychowaniu nowego człowieka w duchu przemian społecznych.

TROSKA O FORMĘ

Kilkakrotnie w referatach i dyskusji wspominano o Czukowskim jako o autorze pierwszej poetyki literatury dziecięcej. Hanna Januszewska w swym pięknym referacie *(Artyzm w literaturze dla dzieci)* powołuje się na postulaty formalne, które stawia Czukowski, lecz słusznie zauważa, że spełnienie wszystkich tych warunków, tyczących się rymu, rytmu, toku akcji itd., nie decyduje jeszcze o wartości utworu dla dziecka, bowiem autor winien być poetą... I tutaj nie po raz pierwszy nasuwa się spostrzeżenie, że twórczość dla dziecka jest wyjątkowo trudna, że autor musi kojarzyć w sobie najróżniejsze pierwiastki, by jej sprostać: posiadać wiedzę (lub genialną intuicję) psychologiczną, znajomość metod dydaktycznych, a jednocześnie — być artystą... słowem łączyć — jak mówi autor pewnego artykułu o literaturze dla dzieci z połowy minionego stulecia — „najwyższą sztukę z formą najprościejszą".

Otóż właśnie często sztuka pisarska bez tej „formy najprościejszej" daje wytwory artystyczne dla dziecka nieodpowiednie. Klasycznym przykładem są wiersze Brzechwy (trzeba dodać — nie wyszystkie), do których wracano na zjeździe w referatach i w dyskusji z maniackim iście uporem; (do wiadomości prywatnej autora: niżej podpisana zabierała w tej sprawie głos tylko raz, ósma, lecz nie ostatnia z kolei). Padły wszelkiego rodzaju zarzuty: o igraszkach słownych, intelektualnej ekwilibrystyce, werbalizmie, zabawie autora kosztem dzieci, niezrozumialstwie, amoralizmie itd.

Dyskusja na te tematy rozrosła się nadmiernie, co budziło nawet protesty osób rozsądnych przeciw „zabrzechwieniu" obrad zjazdowych. Lecz sprawa ta ma swój aspekt szerszy: chodziło tu przecież nie o osobę autora, lecz o pewien styl twórczości, który nie kończy się na nim, lecz ciągnie za sobą zastęp naśladowców, o sposób pisania dla dzieci, który powoduje zbiorowy protest dorosłych, choć sami na pewno ulegają jego urokowi. Ponadto sprawa Brzechwy stanowiła odskocznię do poruszenia spraw nonsensu i groteski. Dr M. Arnoldowa, jak słusznie podkreśliła w dyskusji W. Dąbrowska, wyjaśniła w swym referacie w sposób wystarczający zarówno potrzebę tych pierwiastków w literaturze dziecięcej, jak szkodliwość ich przerostu, a jednak sprawa ta zbyt żywo interesowała zebranych, by mogli poprzestać na milczącym przyzwoleniu. Był to naturalny odruch przeciwko zbytniemu oddalaniu się od realizmu, od ideologii społecznej, przeciw traktowaniu literatury dziecięcej nie na serio, lecz jak wesoły sport, i ta żywa reakcja zdolna jest może w sposób bardziej skuteczny niż spokojne, rzeczowe stwierdzenia stworzyć atmosferę, w której zaczną wyłaniać się prawdziwi artyści, piszący dla dzieci a nie tylko o dzieciach...

Zagadnienia stylu w sztuce dla dziecka wystąpiły raz jeszcze w związku z ilustracją. Prof. St. Szuman w swej urozmaiconej kolorowymi pokazami prelekcji *(Ilustracje w książkach dla dzieci)* mówił o stylu fantastycznym, rozszerzając to pojęcie z treści (zwierzęta o nieistniejących kształtach) na formę (cytrynowy ślimak w turkusowej skorupce), oraz o stylu „nadrealistycznym", w którym podobieństwo do uproszczonej zabawki, kukiełki, a więc odrealnienie w sensie podobieństwa do rzeczywistości, idzie w parze z dotykalną plastyką skłaniającą dziecko do chwytania rysunku.

Sytuacja w dziedzinie ilustracji w książkach dla dzieci przedstawia się nie lepiej niż w dziedzinie literatury; wie o tym każdy, ktokolwiek zetknął się ze straszliwymi rysunkami w książeczkach obrazkowych, z tą jaskrawą żółcizną i czerwienią, z karykaturalnie zdeformowanymi postaciami dzieci i zwierząt, z imitującym humor błazeństwem. Problem nowego stylu ilustracji dla dzieci powinien być traktowany równie poważnie jak sama literatura; styl ten winien cechować pokrewny rysunkom dziecięcym prymitywizm, lecz nie ordynarne prostactwo, humor i wdzięk, lecz nie parodia i karykatura, bajeczna żywość kolorów harmonijnie „złamanych", lecz nie przejaskrawionych, rysunek winien ponadto korespondować pod względem artystycznym z tekstem, z jego „artystyczną wielowarstwową budową", tak, by dać dziecku pełnię przeżycia estetycznego.

Na szczęście coraz więcej jest malarzy i grafików, którzy nie żałują trudu włożonego w prawdziwie piękne rysunki dla dzieci; rozumieją oni, że obrazy widziane w dzieciństwie pozostawiają w umyśle dziecka trwały ślad, że później poprzez fragmenty tych zapamiętanych form widzi ono rzeczywistość, która je otacza. Paradoks Wilde'a, że „natura naśladuje sztukę, a nie sztuka naturę" powinien służyć jako przy-

pomnienie wielkiego wpływu sztuki na życie i związanej z tym odpowiedzialności społecznej twórcy. Problemy artystyczne w sztuce dla dziecka nie są dodatkiem do problemów wychowawczych, lecz stanowią ich istotę, bowiem tylko artystyczna forma może usankcjonować zawartą w utworze zacną tendencję, ideologię społeczną.

ZAGADNIENIA TEATRU

Uczestnicy zjazdu mieli możność ujrzenia w *Teatrze Dzieci Warszawy* fragmentów trzech sztuk scenicznych wystawianych w tym teatrze i przeznaczonych dla dzieci o różnym poziomie wieku. Był to interesujący przekrój osiągnięć artystycznych, dopełniony referatem o *Potrzebach repertuaru teatru dziecięcego* (K. Krymkowej).

W chwili obecnej wszystkie teatry dla dzieci, a są dwa w Krakowie (R. T. P. D. *Wesoła Gromadka* i *Groteska*), poza tym w Łodzi i Lublinie, a także objazdowy teatr kukiełkowy związany obecnie z R. T. P. D., dawniej *Baj*, który spełnia doniosłą misję społeczną docierając w pozbawione kulturalnej rozrywki dzielnice (o teatrze tym pisze Szczepan Baczyński w 5 numerze *Teatru Ludowego*) — borykają się z brakiem repertuaru. M. Billiżanka ze wspaniałą inwencją reżyserską przerabia i dostosowuje do współczesnych potrzeb *Niebieskiego Ptaka*, sztukę Bronisławy Ostrowskiej *Wesele lalki* i *Robinsona*, inni wznawiają repertuar przedwojenny lub idą także drogą przeróbek utworów niescenicznych na scenę. Takimi właśnie przeróbkami są trzy wystawione fragmenty.

W teatrze dla dzieci młodszych niepodzielnie niemal panuje kukiełka. Idzie to niewątpliwie po linii upodobań dziecka. Kukiełka to przecież żywa lalka, to plastyczna ilustracja w ruchu, zabawna przez swe uproszczenie, przez nieporadność wyrazu. Okazało się jednak, że ta forma teatralna ma swoje strony ujemne: zacieśnienie w ramach szopki, zbytnia filigranowość figurek, trudność z wprowadzeniem większej liczby osób itd. Dużym osiągnięciem było wprowadzenie na scenę obok lalki — aktora, co rozpoczął teatr *Groteska* efektownym trickiem w *Tarabumbie*, gdzie prawdziwy klown przemawia do swego kukiełkowego sobowtóra i — co może jest już przeciągnięciem struny — maleńka baletniczka tańczy na jego dłoni.

Zasługą zespołu kierowniczego *Teatru Dzieci Warszawy* jest poszukiwanie dalszych osiągnięć formalnych. W kukiełkowym widowisku według Konopnickiej *Na jagody* umiejętnie poszerzono perspektywę sceniczną. Domek, z którego wychodzi Janek, znajduje się przed kurtyną, zaś scena przedstawia polankę w lesie pomyślaną w ten sposób, że mogą ukazywać się na niej — na planie bliższym i dalszym — postacie kukiełkowe. To zerwanie z szopką stwarza zupełnie nowe możliwości, zbliża kukiełkę do małego widza, umieszcza ją na barwnym, przestrzennym tle. Oczywiście takie wyposażenie sceny kukiełkowej w rekwizyty prawdziwego teatru odbiera jej walor łatwego przenoszenia się z miejsca na miejsce, nadaje się więc jedynie do stałego teatru.

Niemniej widowisko *Na jagody* jest interesującym osiągnięciem w dziedzinie teatru fantastycznego dla najmłodszych, gdzie występuje ożywiony świat przyrody i łatwo zespalający się z nim mały człowiek. Zwraca uwagę doskonała strona techniczna, która zezwala na żywe i pełne wdzięku ruchy kukiełek, które niosą koszyczki, zrywają „mocując się" mocno przyrośnięte do krzaczków jagody itd. Należałoby tylko zwrócić większą uwagę na sam tekst, który zmieniono stanowczo zbyt bezceremonialnie; szczególnie rażące było usunięcie Króla Jagodowego, nie tylko dlatego, że zostało to dokonane w imię fałszywie pojętej tendencji „zdemokratyzowania" treści, lecz przede wszystkim z tej racji, że dziecko przywiązuje wielką wagę do wiernego odtworzenia treści znanego utworu i nie należy bez ważnej przyczyny tego wzoru pamięciowego zakłócać.

Pan Tom buduje dom — to próba widowiska realistycznego dla dzieci nieco starszych. Tutaj występuje już rodzaj sceny kukiełkowej na tle kotar, lecz scenka ta jest zarazem widzianym w perspektywie szkieletem domku mieszkalnego pana Toma, domku, który budują na oczach widzów kukiełkowi robotnicy. W sztuce tej zasługuje także na podkreślenie niezwykle żywy kontakt sceny z widownią oraz szczególnie ciepły i serdeczny stosunek do pana Toma i jego rodzinnych kłopotów; dobry jest również efekt rysowania domu w takt piosenki. W widowisku tym są jednak pewne dłużyzny, chwilami przewaga momentu opisowego (gdy robotnicy opowiadają o swej pracy, a Tom o swoich perypetiach).

Trzecie widowisko — to przeróbka baśni Haliny Górskiej o księciu Godfrydzie pt. *Kwiat ametystu*. Adaptacja sceniczna dobra, udałe dialogi o posmaku psychologicznym, wykonanie jednak — jeśli chodzi o zespół aktorski — dość słabe, zbyt duży nacisk położony na mimikę. K. Klimkowa

usznie uzasadniła szkodliwość występowa-
a dzieci na scenie. Zagadnienie to jest
czególnie trudne, bo jednak niezapomnia-
y był widok uśmiechniętej, żywej dziecię-
ej gromady w *Robinsonie Krusoe* i nie wy-
aje się, by kukiełka lub dorosły aktor mo-
i zastąpić żywe dziecko...

Lecz są to już zagadnienia specjalne. Po-
azy teatralne w ramach zjazdu były do-
ze pomyślane i dopełniły w sposób natu-
lny dyskusję wokół problemów stylu
twórczości dla dzieci.

PROJEKT ORGANIZACJI PRACY

Obrady na zjeździe warszawskim nie
iały i nie mogły mieć charakteru ściśle
ukowego. Referenci i ludzie zabierający
os w dyskusji — to przedstawiciele róż-
ych dziedzin i zawodów, których zainte-
sowania i teren pracy w pewien tylko
osób wiązały się ze sprawą twórczości
a dziecka. Kontakt ten był częstokroć —
zypadkowy, nie poparty żadnymi studia-
i, polegający jedynie na zrozumieniu wa-
zagadnienia oraz intuicji psychologicznej.
iejednokrotnie rzucał się w oczy pewien
ieletantyzm, powierzchowność obserwacji,
aktykom brak było podstaw teoretycz-
ych, zaś tym, którzy podchodzili do spra-
y od strony literatury czy psychologii,
akowało nieraz materiału spostrzeżeń o-
rtych na codziennym doświadczeniu. Nie
st to nic dziwnego, gdyż badanie litera-
ry dla dzieci wymaga wszechstronnej wie-
zy: znajomości historii i teorii literatury,
iedzy psychologicznej, znajomości pod-
aw pedagogiki oraz doświadczeń prakty-
nych.

Zjazd warszawski walczył o kadry ba-
aczy-specjalistów, którzy oparliby litera-
rę dla dzieci na podstawach naukowych
walczyli nie tylko w formie postulatów;
łaśnie te luki, które dały się zauważyć,
iadczyły tym mocniej, że kadry te na-
ży stworzyć jak najszybciej. Zjazd miał
oniosłe znaczenie dlatego przede wszyst-
m, że spopularyzowanie przebiegu i wy-
ku obrad winno uświadomić najszerszym
arstwom społeczeństwa, że wszyscy muszą
zielić poparcia dla przedsięwziętej akcji.
ajbardziej pokrzepiający był widok mło-
iutkich twarzy studentów, którzy z nie-
żytym zapasem sił powinni przystąpić do
dań naukowych nad literaturą dziecięcą.
zrozumieniu wagi takiej pracy świadczy
os studentki Uniwersytetu Poznańskiego,
óra domagała się bibliografii i innych u-
twień w pracy naukowej nad literaturą
iecięcą; ktoś inny postawił dezyderat, by
owstała historia teatru dziecięcego w Pol-
sce, potrzebna prawdopodobnie do badań naukowych o charakterze specjalnym.

Walka o historię, teorię i kryteria wartościowania w literaturze dla dzieci nie została w czasie obrad zjazdu ściśle skonkretyzowana, lecz ma to swoje przyczyny: szybszego rozwiązania domagały się sprawy palące, ważne już dzisiaj, których odwlekanie łączy się z krzywdą moralną dzieci. Wobec tych palących potrzeb sprawy naukowe musiały ulec chwilowemu odsunięciu na plan dalszy.

Tą palącą sprawą jest konieczność walki ze złą książką i złym czasopismem, jak głosi czwarta uchwała zjazdowa. „Wolność wydawania złych książek musi być ograniczona" — oto hasło, rzucone przez dr I. Skowronkównę[5]), główną organizatorkę zjazdu. Sprawa ta ma niezwykle ważny aspekt społeczny, bowiem wpływ złej książki odbija się przede wszystkim na najuboższych warstwach społeczeństwa, panoszy się on wśród środowisk mało kulturalnych, sięga przede wszystkim na wieś, gdzie jest wchłaniany bezkrytycznie. Walka o dobrą książkę będzie jednocześnie walką o książkę tanią, a jednak na pewnym poziomie artystycznym, nie zaś o luksusowe wydawnictwa, które nie dotrą do najszerszych warstw społecznych.

Walkę o dobrą, zdrową moralnie i wartościową pod względem artystycznym książkę dla dziecka powinna podjąć instytucja o charakterze opiniodawczym (piąta uchwała zjazdu), nie koniecznie cenzuralnym, która w porozumieniu z autorami i wydawcami nie dopuszczałaby do zachwaszczania rynku wydawniczego. Instytucja taka mogłaby także pośredniczyć między autorem i wydawcą (pod adresem wydawców nie dotrzymujących umów z autorami padło na zjeździe kilka gorzkich słów). Instytucja taka mogłaby wywalczyć dla autorów książek dziecięcych równe prawa w związku literatów (dziesiąta uchwała zjazdu) oraz ułatwić porozumienie i współpracę między pisarzami i przedstawicielami wiedzy różnych dziedzin (uchwała druga). Owa współpraca doprowadziłaby właśnie nie tylko do poprawy sytuacji na rynku wydawniczym, lecz spopularyzowałaby wśród szerszego społeczeństwa potrzebę oparcia literatury dla dzieci na podstawach naukowych.

Wywalczenie równych praw dla literatury dziecięcej nie powinno nigdy zatrzeć jej od-

[5]) Referat: „Projekt organizacji pracy w dziedzinie literatury dla dzieci".

rębności, lecz przeciwnie, winno dopomóc do sprecyzowania właściwych jej narzędzi badawczych i kryteriów wartościowania. Droga jest już utorowana, skoro został obalony definitywnie jeden z najbardziej szkodliwych przesądów, który ciążył nad literaturą dla dzieci, że jej wpływ wychowawczy polega na bezpośredniej dyrektywie moral nej. Dzisiaj wiemy, że utwór dla dziecк działa pozytywnie jedynie wówczas, gd jest dziełem indywidualnej koncepcji twór czej, działa przez swą zawartość społeczn i artystyczną.

Krystyna Kuliczkowska

WZNOWIENIE „BIBLIOTEKI NARODOWEJ"

O *Bibliotece Narodowej* trudno pisać bez sentymentu. Dla całego pokolenia, które dorastało w międzywojennym dwudziestoleciu, była ona zawsze najlepiej informującym, najbardziej godnym zaufania przewodnikiem po literaturze polskiej i światowej. Z nią związane są nasze pierwsze głębokie wzruszenia nad książkami wielkich klasyków. Jej wybór rozstrzygał często o okręgu naszego oczytania; jej zasługą i winą było np., że lepiej znaliśmy Asnyka niż Konopnicką, że wybieraliśmy na lekturę *Fantazego* a nie *Horsztyńskiego*, że wielu z nas znało poezje Wasilewskiego, ale mało kto Berwińskiego... Ona budziła szacunek i zainteresowanie dla nauki, która wszystkie trudności w zrozumieniu książki potrafi tak przekonywująco usunąć i udostępnić jej piękno.

Rola *Biblioteki Narodowej* w życiu jednego pokolenia inteligencji nie wyczerpuje oczywiście jej znaczenia kulturalnego. W dziedzinie humanistyki była ona kto wie czy nie najdonioślejszym przedsięwzięciem drugiej niepodległości. Łączyła w sobie cechy opracowania naukowego, popularno-naukowego i szkolnego. To zmuszało do kompromisów, ale zapewniło szerokość i wszechstronność oddziaływania; *Bibliotece Narodowej* zawdzięczała wiele i szkoła, i dorosły czytelnik, i nauka polska. Sfery szkolne miały w stosunku do niej różne zarzuty, m. in. ten, że czyni zbędnym nauczyciela i zagraża samodzielnej pracy ucznia. Zapomniano jak bardzo przyczyniły się tomiki *Biblioteki Narodowej* do podniesienia poziomu gimnazjalnej polonistyki, jaką nieocenioną pomoc stanowiły na prowincji, odciętej od bibliotek naukowych, ile razy zastępowały nauczyciela, który nie zawsze stał na wysokości zadania.

Nie zwrócono również dostatecznej uwagi na to, co zdziałała *Biblioteka Narodowa* dla spopularyzowania — i wśród młodzieży szkolnej i wśród ogółu — utworów nie należących do obowiązkowej lektury gimnazjalnej. Ona to przecież przypomniała i udostępniła wybór pism Kopernika kronikę Galla-Anonima, *Nadobną Paskwalinę* Twardowskiego, poezje Sowińskiego powieści Czajkowskiego, Kaczkowskiego Łozińskiego...

Zainicjowana z myślą o młodzieży szkolnej i szerokim czytelniku, *Biblioteka Narodowa* pomnożyła rzetelnie dorobek nauk wy humanistyki polskiej. Zawsze dbała o poprawność tekstu, z konieczności podemowała się pierwszych wydań krytycznyc wielu autorów. Wywiązywała się z teg doskonale, nieraz lepiej niż wydawnictw akademickie. Tutaj wystarczy przypomnie że w *Bibliotece Narodowej* ukazał się p raz pierwszy we właściwym układzie *B niowski*, prawdziwe arcydzieło sztuki edy torskiej Juliusza Kleinera. Kompromisowo założeń wydawnictwa nadała różny cha rakter wstępom *Biblioteki Narodowej*, jed ne z nich (zwłaszcza te, które poprzedza wybory poezji) były tylko dobrą robo popularyzatorską, inne natomiast rozrastał się, osiągając naukową wagę opracowa monograficznych, i znacznie posuwały na przód stan badań nad danym pisarzem.

Ogromną zasługą *Biblioteki Narodow* pozostanie również ustalenie pewnego k nonu edytorskiego, który stał się ideal normą dla wszystkich późniejszych wydaw nictw tego typu (jedynym wyłamaniem s z tej reguły była ciekawa koncepcja k mentowanych wydań *Wielkiej Biblioteki* Młodszymi i uboższymi jej krewnymi przecież powojenne biblioteki klasyków (*Książki*, wyd. M. Kota), korzystając zr sztą z jej osiągnięć, zwłaszcza w zakres krytyki tekstu.

W ostatnich miesiącach w witrynac księgarskich pojawiły się znów dobrze zna ne okładki *Biblioteki Narodowej*. Wzno wił ją *Zakład Narodowy im. Ossolińskic* wydając na początek cztery tomiki (*Mar* w opracowaniu J. Ujejskiego, *Skąpi* w opracowaniu Boya-Żeleńskiego, *Makb* w opracowaniu Andrzeja Tretiaka i *Iliad* w opracowaniu Tadeusza Sinki), odbi

odlewów zachowanych w drukarni W. Anczyca. W ślad za nimi pójdzie szereg stępnych; jak widać z zapowiedzi na ładce, wydawnictwo zajęło się przede zystkim lekturami szkolnymi (stanowisko względów finansowych zrozumiałe), i to ogół takimi, których po wojnie jeszcze wznowiono. Decyzja bez wątpienia iszna: nie możemy sobie na razie pozwo- na to, by tomy *Biblioteki Narodowej* błowały tytuły już wydane, mimo że jczęściej przewyższają wartością swych rdziej ruchliwych i szybszych poprzed- ców.

Biblioteka Narodowa jest jednak przed- wzięciem zbyt doniosłym dla kształtowa- a się polskiej świadomości kulturalnej, by raniczyć się do ciepłych akcentów wspo- nieniowych i życzenia: *Vivant sequentes!* arto zastanowić się, w jaki sposób ma a dziś spełniać swe zadania naukowe popularyzacyjne.

Wydaje mi się, że stereotypowe powtó- enia ostatnich wydań przedwojennych są mysłem na razie koniecznym, na przy- łość — chybionym. Jest on zresztą nie- odny z pięknymi tradycjami przedwojen- mi *Biblioteki Narodowej*: nie było wte- chyba w obu jej seriach dwóch jedna- wych wydań, każde nowe przynosiło czy poprawniejszy tekst, czy zmieniony ko- ntarz, czy wreszcie nową redakcję wstę- . Tym bardziej jest to potrzebne obec- e, po kilkunastoletniej przerwie. Historia eratury jest nauką, która się szybko sta- eje.

Od przedruku przede wszystkim należa- y wyłączyć opracowania mniej staranne mniej udałe. Można to chyba dziś śmiało wiedzieć: współpracownicy o najgłośniej- ych nazwiskach sprawiali czasem *Biblio- ce Narodowej* przykre zawody (Kallen- ch, Windakiewicz); nie widzę potrzeby, wydawać np. III część *Dziadów* czy ożywocie w przedwojennym opracowaniu. stępy Brücknera zniewalają bujnym tem- ramentem i zamaszystością stylu autora, dno jednak nie dostrzec w nich pewnej nszalancji wobec przedmiotu. Jego ob- ienia są zbyt skąpe dla przeciętnego czy- nika. Fredrologia Kucharskiego była swoim czasie w *Bibliotece Narodowej* eunikniona i w pewnej mierze pożyteczn , ale dziś można by z niej zrezygnować przynajmniej z najryzykowniejszej jej ncepcji we wstępie do *Pana Jowialskie-*). Wielbiciele Norwida nie uradowaliby na pewno wznowieniem wyboru jego ezji w wydaniu Cywińskiego.

Ale nawet najlepsze, w swoim czasie słu- sznie uważane za wzorowe, opracowania *Biblioteki Narodowej* nie wytrzymały i nie mogły wytrzymać próby czasu. Jako przykład weźmy wstęp do *Marii* Malczewskiego, będący podsumowaniem długoletnich badań Józefa Ujejskiego. „Nie chodzi już o pewne właściwości stylu (choć i to w wydaniu szkolnym nie jest bez znaczenia, bo echa odzywają się później w zadaniach szkolnych i pracach uniwersyteckich): „Spod rzęsy szorstkości żołnierskiej (mowa o Mieczniku), która słowom nadaje zawsze jakiś ton obozowych rozporządzeń, ukazuje się co chwila najczystsza krynica serca miękkiego i czułego — skorego nawet załzawień" (str. XXXV). Zastrzeżenia odnoszą się do spraw bardziej istotnych.

Doprowadzona do perfekcji metoda filologiczna zrobiła tu niemal wszystko, co można było zrobić w dziedzinie egzegezy tekstu, wyjaśniła tło biograficzne i pokrewieństwa literackie, omówiła merytoryczną stronę ideologii. Ale kiedy wychodzi poza te dziedziny — ujawnia się cała jej żenująca nieraz nieporadność. Problematyka genetyczna, opuszczając sfery „wpływologii", przechodzi w naiwne psychologizowanie. Aby nie być gołosłownym: „Ponad wszystkim unosił się jednak gęsty opar smutku, który wszystkimi porami jego coraz bardziej znękanego serca wciskał się do duszy i w końcu się z nią nieledwie utożsamiał. Pulsy uczuć wszelkich poczęły teraz zgodnie uderzać w takt jakiejś coraz wyraźniej słyszalnej dla niego melodii, na której skrzydłach poczęły się zjawiać z kolei wizje, wspomnienia, myśli i słowa. Wtedy dopiero budził się uśpiony artyzm i świadomą pracą przykładał się do budowy arcydzieła" (str. XVII—XVIII). Do tego zaś przypisek: „Taka też mniej więcej była zwykła kolej twórczości Schillera według jego własnego wyznania..."

Również analiza struktury artystycznej utworu rozpływa się w niejasnych zachwytach: „Każdy chyba odczuwa, że najistotniejszy czar stylu *Marii* stanowi niezrównana harmonia jego melodii, że w tej melodii objawia się najdoskonalej jedność i zarazem jedyność artystyczna tej powieści i zarazem najwewnętrzniejsza treść duchowa indywidualności twórcy" (str. XLII).

Profesor Józef Ujejski był znakomitym uczonym. Historia literatury, a w szczególności wiedza o *Marii* i Malczewskim, wiele mu zawdzięcza. Posiadał duże zrozumienie dla nowych prądów naukowych w humanistyce. I właśnie dlatego wątpliwą przysługę oddaje się sprawie dla niego najdroższej, powierzając jego przewodnictwu

nie zawsze krytycznego czytelnika i to w tych sferach badań nad dziełem, gdzie nauka o literaturze najbardziej odbiegła od jego ujęć.

Wnioski praktyczne? *Biblioteka Narodowa* nie może pozostawać w tyle za współczesnym stanem wiedzy o literaturze, za jej metodami i osiągnięciami badawczymi. Przy dalszych wznowieniach konieczna jest ostrożna selekcja. Niektóre ze wstępów, jak np. te, którymi Boy poprzedził komedie Moliera, zachowały swą aktualność; wydaje mi się jednak, że w większości wypadków powinny one ulec gruntownej rewizji. Nieraz najkorzystniej byłoby zastąpić je po prostu nowymi: niech dla *Biblioteki Narodowej* o poetach XVIII w. pisze Borowy, o Zimorowicu — Adamczewski, o Mickiewiczu — Kubacki. W dziejach *Biblioteki Narodowej* nie będzie to krokiem bez precedensu. Jeszcze przed wojną wydawnictwo uważało za wskazane zastąpić wstęp do *Grażyny* Józefa Tretiaka nowym, pióra Henryka Życzyńskiego.

Muszę przerwać to wyliczenie, zdając sobie sprawę, że ta propozycja jest w obecnych warunkach trochę „na wyrost". Ale warto o niej pomyśleć: dziś, gdy tak trudno wydać książkę z zakresu historii literatury, będzie to w wielu wypadkach jedyna forma udostępnienia szerszym kołom i zastosowania w praktyce pedagogicznej wyników nowych badań naukowych w tej dziedzinie.

I jeszcze jedno: *Biblioteka Narodowa* na pewno nie ograniczy się w przyszłości do wznowień. Wśród nowych jej pozycji chciałoby się znaleźć takie, które ukażą nurt demokratyczny, wolnościowy w dziejach kultury polskiej. Pamiętamy, że robiła to także przed wojną. Wystarczy wymienić wybór pism Konarskiego, dzieła Staszica, *Trybunę Ludów* w opracowaniu Emila Haeckera. Wiadomo również, że redakcja *Biblioteki Narodowej* planowała wówczas wydanie pism Modrzewskiego, Kościuszki, wybór źródeł do dziejów Komisji Edukacyjnej, Wielkiej Emigracji, Wiosny Ludów, pozytywizmu polskiego itd. Nawiązując do tych tradycji i rozwijając je *Biblioteka Narodowa* może stać się ważnym czynnikiem przemiany panujących, a jednostronnych wyobrażeń o treściach polskiej kultury narodowej i ukazać nowemu czytelnikowi jej naprawdę żywe wartości.

Dobrze się stało, że w z n o w i o n o *Bibliotekę Narodową*. Ale trzeba ją również o d n o w i ć.

Henryk Markiewicz

WYSTAWY GRAFIKÓW W KRAKOWIE

I

W latach między dwiema wojnami polskie rytownictwo miało dobrą passę na krajowym rynku sztuki. Dzięki energicznej akcji propagandowej zasłużonego profesora warsz. Ak. Szt. Piękn. Wład. Skoczylasa — polska grafika zdystansowała pod względem popytu znacznie od niej droższe malarstwo stalugowe. Był to okres, kiedy w pierwszych latach niepodległości utworzono u nas w Ak. Szt. Pięknych specjalne katedry grafiki — skąd po pewnym czasie wyfrunęła na świat sztuki spora gromadka dobrze już lopierzonych adeptów grafiki, próbujących o własnych siłach lotu swych młodych skrzydeł. Niebawem okrzepły i zróżniczkowały się indywidualności artystyczne, posypały się nagrody na wystawach krajowych i zagranicznych — gdzie polska grafika miała już ustaloną reputację. Dominantą w tej czarno-białej plastyce był drzeworyt w swej ksylograficznej, drobno ciętej odmianie, podczas gdy techniki kwasorytnicze zaniedbano niemal zupełnie. Lecz na tym odrębnym, samowystarczalnym światku naszej młodej grafiki ciążył jednak pierworodny grzech bezwzględnej, rozambicjonowanej wyłączności zawodowej w zamkniętym kole czysto technicznych zainteresowań — z dala od spontanicznych osiągnięć malarstwa stalugowego. W nadsyłanych do nas w tym czasie wystawach zagranicznych wyczuwało się ową pożądaną łączność grafiki ze światem malarstwa — gdzie zdolność spojrzenia i doznania, jedność atmosfery twórczej i samorzutność interpretacji — kształtowały się na miarę odkrywczych gestów malarza.

Rytownictwo miewa odchylenia tak w kierunku malarskości, jak i graficznego zdyscyplinowania. Rozwój naszego drzeworytnictwa przed wojną skłaniał się raczej ku graficzności — z pominięciem malarskich dowolności i gry światłocienia. I dopiero po wielu latach zrozumiano — że tak, jak drzeworytnictwo nie wyczerpuje całego repertuaru środków technicznych sztuki rytowniczej — tak znowu ograniczenie się do graficznych jedynie elementów w budowie kompozycji pozbawia je tego całego bogactwa interpretacji, któ-

st przyrodzonym atrybutem plastyki ogóle. Twórczość graficzna bowiem nie ądzi się do tego stopnia własnymi pra-ami, aby walory jej piękna podlegały spe-alnym kryteriom, a od malarstwa różni ę tylko zwężoną do czerni i bieli gamą olorystyczną i bardziej skomplikowaną rocedurą w użyciu środków technicznych. latego też związanie wysiłków malarza grafiką staje się częstokroć źródłem no-ych odkryć w dziedzinie plastyki.

Rozumieją to dobrze artyści francuscy — la których grafika stanowi niejako urozmaicenie ich pracy przy staludze i ćwiczenie dla oka w różnicowaniu najdelikatniejszych nawet odcieni czerni, szarości i bieli — o ważne jest także przy waloryzowaniu onów w malarstwie. Rozumiał to także wietny malarz i grafik, prof. Pankiewicz — którego twórczość rytownicza wiąże się integralnie z jego malarstwem — co ie pozostało bez wpływu na orientację lastyczną jego uczniów, którzy obok malarstwa uprawiali także grafikę.

Jednym z nich był śp. Władysław Zakrzewski. Najpierw nieco szczegółów biograficznych.

Władysław Zakrzewski urodził się 4. VI. 903 roku w Pakości w woj. poznańskim. W r. 1922 pełni służbę wojskową w I. pułku Jazdy Ochotniczej. Studia odbywa krak. Akad. Szt. Pięknych pod kierunkiem rof. Jarockiego i Pankiewicza. W r. 1926 yjeżdża do Paryża, gdzie pogłębia swą iedzę malarską w dalszym ciągu u prof. ankiewicza, uczęszczając równocześnie do rywatnych akademii malarskich. Kopiuje arych mistrzów w Luwrze, wyjeżdża na udia pejzażowe do południowej Francji na Korsykę. W latach 1927 i 1928 wyawia z powodzeniem swe prace w Salonie Jesiennym w Paryżu, bierze również dział w wystawach w Limoge i Mentonie. o powrocie do kraju w 1930 r. wyjeżża do Konstantynopola, zwiedza Węgry, umunię, Jugosławię i północną Grecję. o kraju wraca przez Włochy i Francję wtedy decyduje się poświęcić się grafice udiując pod kierownictwem prof. Wojarskiego w Poznaniu. Jako jeden z nielicznych Polaków zdobył pochlebną krytykę londyńskim wydawnictwie „Fine Prints f the Year 1937". Będąc niezwykle ruliwym rytownikiem bierze częsty udział wystawach w kraju i za granicą. Podzas okupacji bierze czynny udział w ruchu konspiracyjnym jako żołnierz A. K. od pseudonimem „Jacek". Ginie dnia 25 aździernika 1944 r. w nierównej walce z Niemcami opodal swego mieszkania w Podgórzu, drogo sprzedając swe młode życie.

W czasie swych studiów paryskich w pracowni Pankiewicza — miał zapewne niejednokrotnie sposobność do zapoznania się z metodami pracy swego mistrza, z jego estetyką i jego osobistym stosunkiem do czołowych zagadnień w tej dziedzinie. To stanowiło dlań kapitał na całe życie, który młody artysta umiał zdyskontować, zwłaszcza wtedy, kiedy nie porzucając całkowicie malarstwa postanowił poświęcić się głównie grafice. Wybór był trafny. Na jego pośmiertnej wystawie w krak. Tow. Przyj. Szt. Pięknych w kwietniu br. — grafika była tą sztuką, która reprezentowała jego twórczość z jak najlepszej strony — świadcząc o jego nieprzeciętnej pozycji w tej dziedzinie. Na 158 prac pokazanych na tej wystawie znaczną większość stanowiły plansze kwasorytnicze, jak jedno- i wielobarwne akwaforty, miedzioryty, akwatinty, *vernis mous* w towarzystwie licznych szkiców rysunkowych i akwarel — które to techniki stanowią trzon jego dojrzałego tworzywa.

W pracach tych dążenie do planowego zdyscyplinowania formy rysunkowej, do konstrukcji logicznej i zwartej — nie zawsze dopuszcza do głosu odchylenia w kierunku rozlewnej malarskości — co występuje zwłaszcza w wyobrażaniu architektoniczno-urbanistycznych kompleksów miejskich (cykle: „Warszawa", „Kraków", „Lwów" itp.). Przedstawia je artysta z niemałym poczuciem rzeczywistości, a równocześnie z umiarem i smakiem. Jego kreska graficzna nie bywa nigdy sucha, martwa lub przypadkowa: jasno określając formę, zamyka w ramach kompozycji główne znamiona wyobrażonego obiektu.

Z czasem kreska ta tonąć zaczyna w jaśniejszych lub cieminiejszych partiach światłocienia, powstają efekty malarskie wydobywane fakturą i lawowaniem, w czym graficzne akcenty giną niemal całkowicie. Jest to niewątpliwie rezultat przemożnych sugestii grafiki francuskiej, gdzie bystrość obserwacji i bezpośredniość plastycznego wyrazu wiąże się z pasjonującym widza taktem i szlachetnością interpretacji i gdzie elementem treściowym graficznej planszy staje się także człowiek w ruchu i pracy (cykl: „Śląsk"). Owa infiltracja ludzkiego elementu do sztuki tego przedwcześnie zgasłego artysty, powstała jak gdyby w przeczuciu nowej, nadchodzącej ery — jest potrzebą naszych dni, kiedy dokonuje się wy-

raźna zmiana stosunku człowieka do świata i gdzie sztuka staje się powoli zjawiskiem uniwersalnym połączonym ściśle z całym nurtem społecznego bytu.

Te ostatnie kompozycje graficzne Zakrzewskiego najmocniej przemawiają do widza nie tylko dzięki swej dojrzałości technicznej i sile obrazowania, lecz także z racji postawy ideologicznej ich autora, któremu nie wystarczyła już jałowa spekulacja w zawiłej formalistyce sztuki nowoczesnej i bezosobowe przedstawianie rzeczywistości widzianej pod kątem czysto plastycznych zainteresowań.

W przeciwieństwie do grafiki, która reasumuje niejako aspekty twórcze i tendencje estetyczne Zakrzewskiego, malarstwo tego artysty nie wznosi się ponad przeciętność — o ile sądzić można z tych kilkunastu prac olejnych pokazanych na wystawie. Jest ono traktowane jak gdyby na marginesie fachowych zainteresowań autora i nie zawiera w sobie tego ładunku twórczej energii, jaka promieniuje z jego rytowniczej sztuki. Być może, iż dzisiejsze pokolenie artystów obarczone ułomnością psychiczną minionej epoki — nie jest w stanie dać z siebie więcej ponad to, co go wyjątkowo pasjonuje i co da się ostatecznie pogodzić z trudnymi warunkami życiowymi współczesnych ludzi sztuki.

II

Przed wojną organizowanie zbiorowych pokazów grafiki przyczyniło się niewątpliwie do spopularyzowania tej pięknej i poważnej sztuki. Stworzony przez Skoczylasa „Ryć" zdobył nawet za granicą nie byle jaki rozgłos; na międzynarodowych wystawach drzeworyt polski, dzięki swym oryginalnym założeniem formalnym, wypływającym z etnicznego źródła polskiego regionalizmu, mógł się poszczycić niejednym poważniejszym sukcesem. Słabą stroną tego renesansu naszego drzeworytnictwa — zwłaszcza jeśli chodzi o rolę społeczno-wychowawczą plastyki — był jednak brak łączności tej sztuki z ruchem wydawniczym. Nawet dość rzadkie u nas wydawnictwa bibliofilskie obywały się najczęściej bez współpracy artysty-ksylografa, zadawalniając się znacznie tańszą kliszą cynkograficzną.

Drzeworyt dawno już zrezygnował ze swej upokarzającej roli reproduktora cudzej twórczości. W tym zastąpiły go już nowoczesne środki typograficzne. Lecz nie zastąpiono niczym ilustracji jako oryginalnego dzieła sztuki, będącego bezpośrednim wyrazem postawy duchowej oraz probi rzem biegłości technicznej artysty. Tal ilustracja jednobarwna, zharmonizowana szarością kolumny drukarskiej, przez r wnoczesne tłoczenie z tekstem daje nie ty ko artystyczną jednorodność i jednolito wydawnictwa książkowego, lecz równi jego ekonomiczną opłacalność. Klisza cyi kograficzna bowiem, to jednak tylko r produkcja rysunku o kresce niepłynnej, p szarpanej a przez to obcej charakterow czcionki drukarskiej — która też ma sw ją graficzną wymowę, technicznie zbliżon do odbitek z drzeworytniczego klocka. P dobnie grafika użytkowa mogłaby posł giwać się metodami szlachetniejszego ryt wnictwa, a więc głównie drzeworytem lu rysunkiem litograficznym. Dzisiejsza graf ka użytkowa pozostawia bowiem wiele ż życzenia, a winę tu ponosi nie tylko wy dawca, lecz i sami rytownicy ze swym p bieżnym rysunkiem o rozpaczliwym na częściej standarcie fakturowym.

Wystawione w Pałacu Sztuki prace 9-c grafików nie mają również wiele wspó nego z tym popularyzatorskim typem ry townictwa. Obrazują one na ogół charakt bezpośrednich wypowiedzi twórczych p szczególnych wystawców bez wiązania s z estetyką nowoczesnej typografii. Jedyn exlibrisy A. Młodzianowskiego, J. Bandu ry i S. Töpfera wprowadzają nas pośr dnio w atmosferę książki, demonstrują czasem pewien charakter osobistych zam łowań posiadacza księgozbioru lub symbo lizując jego zawód. Robią to mniej lu więcej dyskretnie — usiłując przy tym wy emancypować się w treści plastycznej swyc utworów ze stereotypowej przeciętnośc Nie zawsze im się to udaje, jakkolwie wkładają nieraz w swe dzieła poważn zasób rysowniczej wiedzy i osobistego do świadczenia. Szczególnie exlibrisy Młodzia nowskiego przedstawiają bogatą kolekc przeróżnych zagadnień formalnych o po mysłowo ujętej treści życiowej. Dotyczy t także niektórych prac Bandury i Töpfer Ten ostatni w swym umiarkowanym rea lizmie szczególnie nadaje się na ilustrator popularnej beletrystyki, w której treść anek dotyczna graficznej planszy, jasno się tłuma cząca, nie wymaga żadnych domysłó i dopowiedzeń. Bandura natomiast, obo swych interesujących exlibrisów, daje ś śmiało ciętych drzeworytach wiele oryg nalnie pomyślanych kompozycyj w ska spontanicznych odczuć graficznych, któ rych temat czerpie z własnych przeży wzrokowych, zaś w swej sugestywnej kon

pozycji „Ryby" demonstruje skomplikowanie różnicowanie faktury zgodnie z formalnym założeniem dzieła.

Mocne plamy aksamitnej czerni kontrastującej z bielą papieru w drzeworytach S. Dretler-Flinowej i H. Krażowskiej-Knotowej — harmonizują z celowym uproszczeniem formy, czasami zbytnio wystylizowanej, w czym pokutują jeszcze dawne reminiscencje „Skoczylasowej szkoły". Jest to jednak grafika nie pozbawiona wartości formalnych, działająca pobudzająco na wyobraźnię widza. B. Krasnodębska-Gardowska w swych konturowo traktowanych sztychach znajduje się jak gdyby na progu swej nowej fazy rozwojowej. Rysunek jest dość ścisły i trafnie określa formę. W drzeworytach L. Kosmulskiego zdecydowane skłonności do archaizowania formy i układu kompozycji wprowadzają nas w atmosferę sztycharstwa z połowy ub. stulecia. Ta estetyka dawno się już wprawdzie przeżyła — artysta zaś, starając się ją na nowo zgłębić i przetrawić, dochodzi nieraz w swych pracach do ciekawych rezultatów w sumiennym i pomysłowym opracowaniu drzeworytniczej planszy.

Na osobną wzmiankę zasługują prace K. Wróblewskiej, a to dzięki różnorodności i rozmaitości jej formalnych i technicznych poszukiwań. Przechodząc z dawnych na nowe tematy, usiłuje artystka wypowiedzieć owe treści w zgodzie z atrybutami danego materiału i techniki, jako że grafika jako samorodna wizja plastyczna może do pewnego stopnia rządzić się własnymi prawami. Po tej utalentowanej rytowniczce można się jeszcze wiele spodziewać.

M. Wejman nie wszedł jeszcze widocznie głębiej w kompleks zagadnień nowoczesnej grafiki — wypowiada się jednak w swych malarskich akwafortach z kulturalnym poczuciem miary i zrozumieniem istoty materiału.

Konrad Winkler

ALBERT CAMUS

Wpływ Camusa we Francji, jego oddziaływanie literackie, rozgłos i stanowisko są zjawiskiem niecodziennym. Krytycy francuscy (np. Pierre Desgrapues w *Poésie 47*) stwierdzają, że „władza *(pouvoir)* Camusa nad znacznym obszarem intelektualizmu francuskiego" nie jest mniejsza niż autorytet Malraux czy Sartre'a, że „wymawia się dziś jednym tchem heksametr: Malraux, Sartre i Camus". Mauriac, który nie jest zwolennikiem autora *Kaliguli*, nazywa go „jednym z kierowników obecnej świadomości zbiorowej", dodając ironicznie, że Camus osądza cały świat „z wysokości swego przyszłego dzieła".

Ten ogromny wpływ jest zjawiskiem zdumiewającym — z dwóch, ściśle ze sobą związanych, powodów. Po pierwsze: Camus to pisarz jeszcze młody. Ma lat 33; przyszedł na świat w chwili, gdy się zaczynała pierwsza wojna światowa (1914). Nie jest paryżaninem; urodził się jako syn robotnika, w koloniach. Oran, stosześćdziesięcioczterotysięczne miasto w Algerii, było jego miejscowością rodzinną; dał jej opis niedawno w miesięczniku *Arche;* zlokalizował tam akcję dwu swoich powieści *(L'étranger* i *La peste).*

Życie Camusa było urozmaicone. Zajmował się zrazu dziennikarstwem, potem został aktorem i przedsiębiorcą teatralnym. Z kompanią młodych artystów krążył po Afryce północnej, wystawiając różne sztuki Moliera. Równocześnie przygotowuje tezę uniwersytecką z filozofii i wydaje w Algierze pierwszą swą książkę, *Noces,* która nie wywarła wrażenia i przeszła tak bez śladu, że dziś zapominają o niej nawet niektórzy biografowie Camusa...

Latem 1940 roku, w pierwszych miesiącach niemieckiej okupacji, Albert Camus zjawia się nagle w Paryżu. Zjawia się w całkiem nowej roli: jako polityk, działacz podziemny, konspirator. Zakłada grupę *Combat,* obejmuje redakcję jej prasowego organu. Lecz równocześnie pisze, drukuje, wydaje utwory literackie. W roku 1942 ukazuje się powieść, która stała się pierwszym źródłem Camusowej sławy: *L'étranger;* wkrótce potem kończy Camus tom essayów filozoficznych, *Le mythe de Sisyphe.* Jedno z pism szwajcarskich drukuje fragmenty nowej powieści Camusa *La peste.*

Po wyzwoleniu Francji podziemne pisemko *Combat* staje się wielkim dziennikiem paryskim; autor *Kaliguli* obejmuje redakcję naczelną, pisząc równocześnie codzienne artykuły wstępne. W tymże czasie wyciąga z szuflady rękopisy swych poprzednio napisanych sztuk; ukazuje się *Nieporozumienie (Malentendu),* napisane w roku 1943, i *Kaligula,* który powstał jeszcze przed wojną, gdy autor liczył lat zaledwie 24

(w roku 1938). Widać z tego wszystkiego, że Albert Camus, tak głośny już we Francji pisarz, stworzył większość swych dzieł dotychczasowych między rokiem 1938 a 1943, tj. między 24 a 29 rokiem życia. Gdyby żył w Polsce przed wojną, mógłby bez trudu otrzymać słynną nagrodę Młodych. Ale Francja nie jest krajem, gdzie młody pisarz szybko toruje sobie drogę. Przecież niedawno żartowano, iż *un jeune auteur* to pisarz do sześćdziesiątki, a po sześćdziesiątce zaczyna się *un auteur jeune*.

Nie tylko młody wiek Camusa kontrastuje zresztą z rozmiarami jego literackiego wpływu. Dzieło tego pisarza jest stosunkowo szczupłe. Jeśli odliczyć debiut młodzieńczy (i dziś zapomniany), całość utworów Camusa zmieściłaby się na stosunkowo niewielkiej ilości stronic. Utwory te można wyliczyć jednym tchem: krótka powieść *L'étranger*, dwie sztuki teatralne, dwa tomy essayów, artykuły w *Combat* i najnowsza powieść *La peste*, której akcja toczy się na początku drugiej wojny światowej w Oranie. Ale ta ostatnia powieść, choć rozpoczęta już w roku 1943, ukazała się dopiero przed kilku tygodniami. Gdy 14 czerwca 1947 przyznano Camusowi jedno z większych dzisiejszych odznaczeń literackich, nagrodę Krytyki, za *Peste*, część członków *jury* oświadczyła, że jej jeszcze nie zna. Dlatego uchwała zapadła nie jednomyślnie, tylko większością głosów (7 przeciw 5). Podobno chodziło raczej o podkreślenie dotychczasowych osiągnięć i zdobyczy Camusa niż o jego powieść ostatnią. Można więc śmiało powiedzieć, że ów dorobek pisarza, który mu zapewnił tak wielką popularność i uznanie, zamyka się w stosunkowo małej ilości zadrukowanego papieru. Mimo to liczba dziennikarzy i fotografów obecnych przy przyznawaniu nagrody dla Camusa pobiła na głowę liczbę obecnych przy najsławniejszym wydarzeniu sezonu: przyznaniu nagrody Goncourtów.

O zasięgu wpływów Camusa, oczywiście, zadecydowała waga artystyczna: ciężar poetycki i myślowy tej twórczości. Wszyscy odczuli, że dramat o Kaliguli i powieść o „cudzoziemcu" czyli „o obcym samemu sobie młodzieńcu Meursault" przynosi zdobycze rewolucyjne. Jakie zdobycze? Trudno to określić w krótkim szkicu. Krytyka francuska właściwie nie uporała się jeszcze z ogromem zadań analitycznych, jakie jej narzucił młody autor kilku zwięzłych utworów. Cytowany już przeze mnie Pierre Desgrapues podnosi, że „największą namiętnością, duchową pasją Camusa jest — ścisłość intelektualna" *(la Rigueur)*. Krytyk używa nawet określenia: „mechanika myśli". Metoda Camusa i w *Kaliguli* i w *Cudzoziemcu* i w *Nieporozumieniu* i w essayach polega na tym, że stara on się jakąś myśl doprowadzić do najdalszych możliwych konsekwencyj — poza którymi zaczyna się absurd. Naprzykład Kaligula widzi pewnego dnia z całą oczywistą jasnością dwa fakty: że ludzie umierają i że nie są szczęśliwi. Aby to zmienić, trzeba wstrząsnąć samymi podstawami świata. Słowem: trzeba zdobyć, osiągnąć, ujarzmić niemożliwość. Kaligula jest wszechmocnym tyranem: władza absolutna daje mu prawie nieograniczone możliwości eksperymentowania na ludziach. Ta władza absolutna wspomaga się nadto niezwykłą inteligencją Kaliguli, jego brakiem skrupułów i prowokacyjną wprost odwagą. Wykorzystanie tych wszystkich szans daje Kaliguli chwilami złudzenie narkotyczne, że osiąga właśnie ów kres nieubłaganej logiki. I w poszczególnych wypadkach zastosowania swej siły przeżywa Kaligula rozkosz ustawiania nieodpartych sylogizmów. Np. na uczcie u Cezara stary patrycjusz Merea zażywa lekarstwo na astmę; Kaligula rzuca podejrzenie, że był to środek przeciw truciźnie. „To oznacza" według niego „dwie zbrodnie i jedną alternatywę, z której się już nie wywiniesz: albo nie chciałem cię zabić i ty mnie podejrzewasz niesłusznie, mnie, twego cesarza. Albo chciałem to zrobić, a ty — robaku — przeciwstawiasz się mym projektom. Ha, Mereo, cóż mówisz o tej logice?"

Podobnie żelazna konsekwencja i ścisłość nie cofająca się przed żadną konsekwencją uderza w słynnej powieści Camusa *L'étranger*. O dziele tym pisali już u nas: Artur Sandauer, Kazimierz Brandys i Zbigniew Bieńkowski. Bieńkowski zauważył, że bohater powieści, Meursault, na świat i siebie patrzy beznamiętnie. „Wzrok Meursaulta nie jest obdarzony nadprzyrodzoną siłą promieniowania. Nie jest również przenikliwy. Posiada zdolność powiększania zjawisk, lecz w skali dopuszczalnej przez prawa fizyki". Ja bym to może wyraził inaczej: Meursault dostrzega, że w jego życiu potrzeby fizyczne przytłaczają reakcje uczuciowe. Naprzykład: kocha głęboko swą matkę i szczerze martwi się jej śmiercią. Ale jedzie na pogrzeb w szalonym pośpiechu, zmęczony nieznośnym afrykańskim upałem. Zmęczenie i senność nakazują mu tak apatyczną postawę, że w oczach innych ludzi uchodzi za nieczułego i wyrodnego syna. Podobnie i w sprawach miłosnych: kolor sukni Marii dominuje nad wszelkimi innymi wrażeniami. Tak skonstruowany mecha-

nizm psychiczny musiał doprowadzić do konsekwencji nieubłaganych w scenie kulminacyjnej. Dlaczego Meursault zabił obojętnego mu przed chwilą Araba? Ponieważ strach, zdenerwowanie, upał i nieznośne wrażenie światła buchającego z wyciągniętego przez Araba noża (jak z płonącego miecza) zmusiły Meursaulta do skorzystania z trzymanej w rękach broni, jako z możliwości uwolnienia się od tych obsesji. To są wszystko nieubłagane, niejako „mechaniczne" konsekwencje raz przyjętego założenia. Tu docieramy chyba do samego sedna myśli Camusowej. Jeśli ścisła i bezbłędna logika wiedzie do tak straszliwych konsekwencyj — jakież prawo rządzi naszym światem? W jednym ze swych essayów opowiada Camus, że w średniowiecznych Włoszech trzymano przed ludźmi skazanymi na śmierć malowane ekrany, zasłaniające widok szubienicy. Camus nie chce takich zasłon między swoim wzrokiem a tym, co uznaje za prawdę. Namiętnie, gorąco, z „wolą logiki, uzupełniającą wolę mocy" dąży do odkrycia istotnego sensu naszego życia i otaczających człowieka zjawisk. Absurd rozpaczliwy, który się dlań na dnie kryje, wynika z zasadniczej sprzeczności między logiką odkrywającą prawdę życia — a głęboko tkwiącym w człowieku instynktem sprawiedliwości. „Logiczny, a więc niesprawiedliwy" mówi ktoś o bohaterze *Kaliguli*. Logika Kaliguli jest szczytem, ekstraktem niesprawiedliwości. Logika prokuratora, który tak jednostronnie ocenił życie i psychikę Meursaulta w *L'étranger*, że odwrócił prawdę do góry nogami — była nieodparta. Postawa Camusa nie jest postawą bezradności, czy rezygnacji. Jest stanowiskiem człowieka, który się buntuje. Człowieka, który chce poprawy, zmiany, przewrotu. Który, mimo wszystko, szuka wyjścia z błędnego koła między tym, co jest prawdziwe — a tym, do czego tęskni nasz instynkt sprawiedliwości i słuszności.

Myślę, że rozpatrując twórczość Camusa nie wolno zapominać o jednym: ta twórczość jest zapewne początkiem, punktem wyjścia. Jedno z dwojga: albo autor *Kaliguli* znajdzie drogę ocalenia wśród absurdalnego kłębowiska ludzkich spraw — albo przestanie pisać. Pewne oznaki świadczą, że prawdopodobniejsza jest ewentualność pierwsza. Są w *Cudzoziemcu* epizody, w których — jakby na przekór autorowi — świat ukazuje się w innych odcieniach, a sprawy ludzkie nabierają harmonijnego sensu. Miłość i litość przedzierają się poprzez obojętność i okrucieństwo. Na wpół zwyrodniały starzec traci pewnego dnia psa, któremu wymyślał i którego dręczył; na myśl, że pies ten mógłby zginąć, ogarnia właściciela uczucie zupełnie wyraźnej tęsknoty i nieubłaganego żalu. Bezradna miłość maszynistki Marii do bohatera powieści, jej płacz na sali sądowej, próby ratowania Meursaulta przez restauratora i kolegów, przywiązanie starego pensjonariusza do matki Meursaulta — to wszystko właściwie nie mieści się w zimnym i drapieżnym schemacie myślowym powieści i niespodziewanie spokrewnia Camusa z pisarzami poprzedniej generacji, którzy tak samo łączyli ostrość obserwacji i głód prawdy z namiętnym poczuciec sprawiedliwości. Myślę np. o *Salavinach* Duhamela, o *Kłębowisku żmij* Mauriaca, o *Dzienniku wiejskiego proboszcza* Bernanosa, *Niewidomym w Gazie* Huxleya, czy *Granicy* Nałkowskiej.

A jaki jest ostateczny sens dramatu o Kaliguli? Eksperyment tyrana prowadzi do bankructwa: Kaligula nie osiąga kresu tej drogi, którą zmierzał, nie zdobywa niemożliwości, a z głębin stworzonej dokoła siebie nocy wywołuje mimo woli wszystkich, którzy przyszli go ukarać własną jego metodą nieubłaganego okrucieństwa. Tak — w końcowym rachunku — życie pokonywa siły, które w nie godzą. Droga okrucieństwa jest ślepym zaułkiem bez wyjścia nie tylko ze względów moralnych, ale i dlatego, że wiedzie w kierunku samounicestwienia i samobójstwa.

Wojciech Natanson

Rycina na okładce czerwcowego zeszytu *Twórczości* przedstawia fragment gobelinu polskiego z I połowy XVIII wieku, reprodukowanego w pracy T. Mańkowskiego *Ze studiów nad dawnym tkactwem polskim*, *Nike*, 1939, z. 2; na okładce obecnego zeszytu rysunek Rubensa z 1619 r. wyobrażający synka artysty, Mikołaja.

WYKAZ TREŚCI

St

HELENA BOGUSZEWSKA: Na Kowel czy na Brześć . . . . . .
ALBERT CAMUS: Kaligula (akt I i II) 1
TADEUSZ RÓŻEWICZ: Widzę szalonych, Drzewo z żalu, Zabawa w konie . . .
ALFRED WYSOCKI: Trzy spotkania z Reymontem 4
STANISŁAW WYGODZKI: Kamionka, Lokomotywa, Do przyszłego, Profil . . . 6
ADAM WŁODEK: Dopowiedziane 6
JULIAN KRZYŻANOWKI: O twórczości Emila Zegadłowicza 6
JAN DÜRR-DURSKI: Tadeusz Zabłocki spod przemalowań biograficznych . . . 8
JERZY WOLFF: Pierre Bonnard (1867—1945) 9

JAK OCENIAM LITERATURĘ DWUDZIESTOLECIA?

ROMAN BRATNY 10
CZESŁAW MIŁOSZ 10
WOJCIECH NATANSON 11
JERZY ZAWIEYSKI 11

SPRAWOZDANIA

STANISŁAW JULIUSZ KOŁODZIEJCZYK: Droga poety 12
KRYSTYNA KULICZKOWSKA: Liryka Broniewskiego 12
JERZY BROSZKIEWICZ: Książki o Szymanowskim 13

NOTY

KRYSTYNA KULICZKOWSKA: O wielką literaturę dla małych 13
HENRYK MARKIEWICZ: Wznowienie „Biblioteki Narodowej" 14
KONRAD WINKLER: Wystawy grafików w Krakowie 14
WOJCIECH NATANSON: Albert Camus 14

Wydawca: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa—Łódź—Kraków.
Redaktor naczelny: Kazimierz Wyka. Sekretarz odpowiedzialny: Karol Kuryluk.
Adres redakcji: Kraków, Basztowa 15, m. 8. Administracji: Wielopole 1.

Cena zeszytu 115 zł + 5 zł. (cegiełka na „Dom Słowa Polskiego"). Prenumerata z III kwartał 1947 200 zł (2 zeszyty), za IV kwartał 1947 300 zł (3 zeszyty), za II pół rocze 1947 500 zł.

137608